UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01628242 8

30

I

LIGIER RICHIER

L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

1076

Le présent volume a été tiré à 500 exemplaires numérotés

N° 209

PAUL DENIS

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANCY (LETTRES)
ARCHIVISTE DE LA VILLE DE NANCY

LIGIER RICHIER

L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

AVEC 51 PLANCHES HORS TEXTE ET 44 ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

BERGER-LEVRAULT, LIBRAIRES-ÉDITEURS

PARIS
RUE DES BEAUX-ARTS, 5-7

NANCY
RUE DES GLACIS, 18

1911

NB
553
R5D3

LIBRARY
FEB 23 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1052122

A MESSIEURS

LÉON GERMAIN DE MAIDY

INSPECTEUR DIVISIONNAIRE DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE

ET

PAUL PERDRIZET

PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE NANCY

Hommage de profonde gratitude
P. D.

INTRODUCTION

Un nom que les habitants d'une petite ville du Barrois citent au voyageur avec une légitime fierté; deux ou trois actes retrouvés presque fortuitement sur les feuillets jaunis des registres de nos archives; quelques compositions jusqu'ici plus louées que sérieusement étudiées; tel est à peu près tout ce que l'on connaît d'un homme sur le compte duquel il se débite souvent bien des fables.

Il semble cependant, surtout si l'on en juge d'après ce qui se dit et s'écrit encore couramment en Lorraine et ailleurs, que Ligier Richier soit un personnage parfaitement connu, sur lequel il ne reste plus rien à apprendre. La bibliographie du sujet est en effet fort copieuse, mais les faits, malheureusement, sont loin d'être ce qu'ils paraissent. Parmi tous ces vieux maîtres provinciaux dont les historiens de l'art français recherchent et étudient aujourd'hui si soigneusement les œuvres, le Maître de Saint-Mihiel *est certainement l'un de ceux sur lesquels nous sommes le moins bien informés. Nous possédons sur Claus Sluter, Michel Colombe, Jean Fouquet, Jean Goujon et quelques autres, des textes qui permettent de reconstituer tout au moins les grandes lignes de leur carrière et qui nous fournissent des renseignements positifs sur bon nombre de leurs travaux; nous n'avons, sur Ligier Richier, que fort peu de documents de ce genre. Ce que les archives et les papiers publics nous ont transmis à son sujet*

tient en quelques pages et l'homme de génie dont nous voulons tenter de reconstituer l'œuvre paraît appartenir bien plus à la légende qu'à l'histoire.

Malgré cette pénurie des sources historiques et les incertitudes qui en sont la conséquence, beaucoup de personnes dont la bonne foi est hors de cause ont écrit sur cet artiste avec un grand luxe de détails. Elles nous ont raconté ses origines, la précocité de son talent, son voyage et son apprentissage en Italie sous l'égide de Michel-Ange, son retour à Saint-Mihiel, la genèse de la plupart de ses travaux et nombre de choses du même genre. Elles nous ont appris qu'il avait eu des frères, comme lui sculpteurs et ses associés ; elles nous ont énuméré leurs œuvres et chacun d'eux, à son tour, a eu les honneurs d'une biographie.

Dans tous ces récits, quels qu'en soient les auteurs, l'imagination, jointe à un enthousiasme un peu irréfléchi, est le trait le plus saillant ; elle y tient en tout cas beaucoup plus de place que la vérité historique. Il s'y trouve aussi — et le fait est dû surtout à l'époque où ont été composés les ouvrages auxquels nous faisons allusion — une conception tout à fait fausse, une ignorance complète de la façon dont a évolué l'art français.

Comme l'a dit avec beaucoup d'à-propos M. Paul Vitry dans la préface de sa magistrale étude : Michel Colombe et la sculpture française de son temps, *l'artiste du Moyen Age — et Richier, par bien des côtés de son existence et de son caractère, doit être rattaché à cette période de notre histoire — n'a jamais cette personnalité nette, tranchée, à laquelle l'époque moderne nous a habitués. Confondu dans la foule anonyme des artisans qui besognaient à côté de lui, chacun en sa sphère déterminée, sa physionomie ne s'estompe que faiblement dans la brume qui les enveloppe tous et les traits saillants n'en sont pas toujours faciles à saisir. De nombreux liens l'enchaînent aussi au milieu artistique dans lequel il a grandi, aux maîtres auprès desquels il a puisé les premiers éléments de son art. Son style lui-même, si original qu'il paraisse de prime abord, n'est jamais*

entièrement personnel; il est le produit d'une lente élaboration, du travail collectif des nombreuses générations d'imagiers qui l'ont précédé; il est la résultante, la déduction, de l'expérience d'un long passé.

Jamais d'ailleurs, à aucune époque de l'histoire, il n'en a été autrement. Rien n'arrive qui n'ait été déterminé par ce qui l'a précédé et l'avenir est fait des prolongements ignorés du passé. C'est par un agencement nouveau d'éléments connus, inspiré sans aucun doute par une orientation différente des esprits et des idées, que l'art de Richier nous intéresse et nous séduit. Il nous permet aussi de constater quelle force de résistance était encore capable d'opposer, aux envahissements de l'art transalpin, un tempérament merveilleusement doué et tout pénétré des vieilles traditions nationales.

Bien que nous ne possédions, soit sur la carrière, soit sur les travaux artistiques attribués à Ligier Richier, presque aucun document précis, le sujet, ainsi que nous l'avons précédemment fait remarquer, a été néanmoins souvent abordé. Mais ceux qui tentèrent l'entreprise furent, en général, beaucoup plus des amateurs que des spécialistes. Le sculpteur sammiellois, dont la figure apparaît si confusément encore au milieu des célébrités du seizième siècle lorrain, a de tout temps intrigué les chercheurs. Beaucoup se sont appliqués à dissiper les obscurités qui entourent non seulement ses origines, mais aussi sa vie et sa mort; à retracer l'histoire et à rassembler les œuvres que la tradition, à défaut de textes, présente depuis longtemps comme siennes.

Le premier de tous, celui qui a ouvert la voie et posé la première pierre du monument que l'érudition devait, dans le cours des siècles, élever à la mémoire de l'imagier de Saint-Mihiel, est un moine : l'historien bénédictin dom Calmet.

Pour des raisons que la fin de Ligier Richier, à Genève, dans la pratique de la religion calviniste, explique peut-être, le silence s'était fait sur l'artiste. On admirait les groupes sacrés que son génie avait créés; les

fidèles priaient chaque jour devant ses Calvaires, ses Vierges et ses Saints; mais, comme au jugement sévère de ses contemporains, l'auteur de toutes ces « dévotions » avait mal fini, une sorte d'ostracisme pesait sur sa mémoire. Son nom, sans aucun doute, était devenu l'un de ceux que le croyant hésitait à prononcer. Dans de pareilles conditions, le temps n'avait eu nulle peine à le faire rapidement oublier. Seuls, quelques vieillards, quelques parents éloignés, se souvenaient encore vaguement, au dix-huitième siècle il est vrai, d'avoir dans leur jeunesse entendu leurs ancêtres parler du huguenot Richier et le désigner tout bas, presque avec gêne, comme l'auteur du Sépulcre.

Mais les treize statues de cette inoubliable scène, reléguées sous la voûte obscure d'un modeste coin de l'église Saint-Étienne, en excitant l'enthousiasme des « connaisseurs », amenaient sur leurs lèvres des questions qui ne pouvaient pas, toujours, demeurer sans réponse. On en voulait connaître les origines et surtout l'auteur. Le grand historien de la Lorraine entreprit de résoudre cette passionnante énigme.

Longtemps, nous dit-il, il s'informa « fort curieusement », au cours de ses séjours à Saint-Mihiel, sur le compte de cet ouvrier de génie dont nul ne savait rien, mais sans en pouvoir, hélas! découvrir même le nom. Aucun manuscrit, aucun de ces vieux « mémoires » que le docte bénédictin compilait avec tant d'ardeur ne lui ayant rien révélé, il fit interroger les anciens de la cité. Après plusieurs enquêtes, il se trouva enfin un vieil artisan qui put lui fournir la solution qu'il cherchait.

L'article de la Bibliothèque lorraine *est le résultat de ces investigations. Le manque absolu de critique en est, évidemment, le plus grave défaut. L'auteur a accepté sans le moindre contrôle toutes les déclarations de l'armurier Haroux et nous les a transmises sans y rien changer. Les légendes créées par la tradition orale de près de deux siècles y tiennent plus de place que la réalité, et Dieu sait combien l'une d'entre elles — celle du voyage en Italie — devait fasciner les biographes de l'avenir.*

Il faut, malgré cela, se garder de reprocher à dom Calmet son excès de confiance ou, plutôt, de crédulité; son travail est précieux. Sans lui, sans cette opiniâtre ténacité qu'il apportait dans toutes ses recherches, nous ignorerions peut-être aujourd'hui Ligier Richier, et le Sépulcre de Saint-Mihiel serait, comme celui de Solesmes et bien d'autres, une œuvre anonyme. Si quelques-unes de ses affirmations sont manifestement erronées et se ressentent fortement de leur origine, d'autres sont vraies, des découvertes postérieures sont venues les corroborer.

Ce qu'il nous a transmis demeure, tout au moins, comme une indication précieuse, un jalon planté à l'entrée d'une route où beaucoup se sont égarés, où nous nous égarerons peut-être nous-même. Nous aurons, en tous cas, souvent besoin de recourir à cette source.

Nous lui devons surtout — et nous dirons plus loin comment — le passage si important du manuscrit de Chatourup, seul témoignage contemporain qui nous soit parvenu sur notre artiste. Nous savons par lui, que dès l'année 1532, Ligier, probablement jeune encore, avait déjà produit des travaux remarquables et qu'il était regardé « comme le plus habile ouvrier en l'art de sculpture que l'on vit jamais ». Il reste aussi l'unique texte qui puisse permettre d'identifier, sans qu'aucune contestation soit possible, le groupe de la « Pâmoison » de la Vierge qui demeure, grâce à ces quelques lignes, la plus authentique de toutes les œuvres du grand maître lorrain.

Dom de l'Isle et Chevrier, qui écrivirent peu d'années après l'abbé de Senones, n'ont guère fait que le répéter presque textuellement. Chevrier, cependant, sous le fallacieux prétexte de réfuter ses erreurs, a ajouté quelques dates à son récit. En est-il, pour cela, plus exact et mérite-t-il plus de créance? Nous ne le pensons pas. Il n'indique tout d'abord aucune source et, ensuite, la plupart de ses assertions sont, ou peu d'accord avec les faits, ou démenties par des découvertes postérieures. Il n'y a donc pas lieu de tenir compte des assertions de cet esprit aigri, dont la fausseté a été maintes

fois démontrée et dont la réputation, non usurpée, est celle d'un mystificateur.

La Révolution française, survenant sur ces entrefaites, arrêta les recherches des érudits. Elle anéantit ou dispersa un certain nombre d'œuvres et fit disparaître à jamais beaucoup de documents où nous eussions, peut-être, découvert maint détail intéressant ou trouvé la clef de quelque déconcertant problème.

*L'orage avait à peine cessé de gronder que de nouveaux travailleurs se mettaient à la besogne. L'*Annuaire statistique de la Meuse, *pour l'année 1804, ouvrit le feu. Il narre, en quelques lignes, l'historique du Sépulcre dont il donne une description sommaire. Il nous raconte comment il a traversé les mauvaises années et nous met au courant des efforts entrepris en vue de sa restauration. Il dit aussi quelques mots du « Squelette » de Bar.*

Quelques brochures, sans grande importance, suivirent d'assez près. Toutes se bornent à décrire, dans ce style pompeux et ampoulé qui était alors à la mode, le groupe de la Mise au tombeau, à résumer au sujet de son auteur l'article de la Bibliothèque lorraine. *L'une de ces publications, imprimée à Saint-Mihiel, émane du Conseil de fabrique et du clergé de la paroisse Saint-Étienne, l'*Église du Sépulcre. *Son but principal est de faire connaître le monument conservé dans cet édifice et de solliciter, en faveur de sa restauration et de son entretien, les libéralités des fidèles. Elle renferme une curieuse lithographie, la première et la plus ancienne que nous connaissions, du chef-d'œuvre de Richier* [1].

L'année 1837 vit se produire une joyeuse mais mauvaise plaisanterie dont le fonds, en grande partie, s'appuie sur les légendes recueillies par dom Calmet. Elles étaient, jusqu'alors, considérées comme des vérités indiscutées et nul ne songeait à les critiquer. Un capitaine du génie,

---

1. *Nous en donnons la reproduction à la page 326.*

nommé Baillot, publia au cours de cette année, dans le Journal des affiches de la Meuse, *toute une série de lettres échangées, d'après lui, entre Ligier Richier et son contemporain, le peintre-ingénieur Philippe Errard, de Bar-le-Duc, dont il fait, sans la moindre preuve, son correspondant et son ami. Inutile de dire qu'il n'y a, dans cette correspondance qui ne fait que broder sur la légende, rien de sérieux ni même de vraisemblable. Un auteur dont nous parlerons bientôt, le docteur Denys, — et plusieurs autres après lui — s'est cependant laissé prendre par cette facétie qui, ainsi que l'écrivait récemment le secrétaire d'une de nos sociétés savantes, « a tous les défauts d'un mauvais roman sans en posséder le plus mince agrément* (1) ».

A peu près vers le même temps, se placent les premiers travaux d'un homme auquel on n'a pas toujours rendu justice, ni même accordé, dans l'historique du sujet, la place à laquelle il a droit. Originaire de Saint-Mihiel, inscrit au barreau de Nancy en 1836, Justin Bonnaire avait voué à la mémoire de Ligier Richier un véritable culte. Il fut, on doit le dire, le premier qui entreprit véritablement l'étude de l'artiste — telle évidemment qu'on la pouvait comprendre de son temps — et rassembla sous son nom un groupe d'œuvres assez important : le Retable d'Hattonchâtel, la Piétà d'Étain, le Christ et les larrons de Saint-Pierre de Bar, la tête du Christ de l'ancienne abbatiale, l'Enfant à la crèche, le Christ mourant, la tête de saint Jérôme, etc., attributions dont la critique reconnaît aujourd'hui la justesse.

Bonnaire fut également le premier qui songea à consulter les archives. S'il ne put publier lui-même les découvertes qu'il y avait faites, il ne se faisait jamais prier pour les communiquer à ceux qui pouvaient en tirer parti. Les premiers articles parus sur Richier dans les journaux de vul-

---

1. Bulletin mensuel de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc, *novembre 1909, p.* CXX.

garisation, Le Magasin pittoresque *entre autres, sont de lui; de lui également est un mémoire lu devant le Congrès scientifique de France, au cours de la session tenue à Nancy au mois de novembre 1850. Ces diverses publications lui ouvrirent les collections, les musées, lui facilitèrent l'abord des personnes et l'accès des milieux où l'on s'occupait des questions d'art. Peu à peu, grâce à ses multiples démarches, Ligier fut mieux connu, ses œuvres furent étudiées, recherchées avec soin et appréciées à leur véritable valeur.*

Doué de sérieuses connaissances artistiques, malheureusement un peu gâtées par une imagination vive et poétique, Justin Bonnaire célébra Ligier Richier sur tous les modes: en vers dithyrambiques et en une prose ardente, enflammée, dont certains passages ne sont pas sans charme. Il avait surtout consacré de nombreuses années à la recherche et à l'étude des compositions de son héros. Toutes ou presque toutes avaient été dessinées à ses frais et par ses soins et il comptait les publier dans un grand ouvrage : Richier et ses œuvres, *dont le manuscrit était prêt pour l'impression. En 1838 d'abord, puis en 1846, des prospectus furent lancés; quelques planches, dessinées par Thorelle et lithographiées par Digout, furent même publiées à Nancy. Pour des causes qu'il ne nous appartient pas d'indiquer, le succès ne répondit pas aux espérances de l'auteur, qui finit par abandonner complètement ses travaux. Il mourut à Ludres au mois d'avril 1872.*

Un autre Sammiellois dont le nom s'est déjà trouvé sous notre plume, le docteur Denys, avec lequel nous n'avons de commun que la similitude de nom, entreprit également, vers 1845, de glorifier son compatriote. Une société savante d'Orléans, ville où il exerçait sa profession de médecin, eut la primeur de son travail qui parut ensuite en brochure. Il est, à vrai dire, assez sommaire et sans grande originalité. Celui de Bonnaire n'aurait eu nulle peine à le surpasser s'il avait eu, comme lui, les honneurs du patronage d'un corps savant et d'une publication. Il s'y

rencontre plus de belles phrases que d'aperçus nouveaux; de pompeuses périodes bien caractéristiques de l'époque; deux des fameuses lettres imaginées par le facétieux capitaine Baillot, que le docteur regarde comme parfaitement authentiques; et... pas grand'chose de plus. Mentionnons cependant encore quelques fort médiocres lithographies du retable d'Hattonchâtel, du groupe de la « Pâmoison », du « Squelette » de Bar et de quelques autres œuvres éparses dans les églises de Saint-Mihiel et très postérieures à Ligier Richier, mais que l'auteur ne lui attribue pas moins. Ce sont, à notre connaissance, les premières qui aient été publiées.

Le premier travail sérieux sur la matière est l'article écrit par Dauban, en 1861, dans la Revue des Sociétés savantes *et publié ensuite en brochure :* Ligier Richier, sculpteur lorrain. Étude sur sa vie et ses ouvrages. *La question, cette fois, est nettement mise au point; l'artiste est étudié par un critique de métier, les attributions discutées, le caractère général de l'œuvre du maître parfaitement dégagé, ses caractéristiques essentielles soigneusement mises en lumière. Le seul reproche, si toutefois c'en est un, qui puisse être adressé à l'auteur, c'est d'être trop concis.*

Vers la même date se place l'apparition des quatre volumes de Dumont, juge de paix à Saint-Mihiel : Histoire de Saint-Mihiel. *Il s'y trouve, malheureusement sans références et disséminés sans ordre dans le cours de l'ouvrage, de précieux renseignements sur Richier et sa famille. La plupart sont tirés de documents inédits possédés par l'auteur ou contenus dans des dépôts trop libéralement ouverts alors; beaucoup n'ont pas été retrouvés lorsque le classement en a été entrepris.*

Une critique du travail de Dauban, relative au groupement défectueux des personnages du Sépulcre, n'allait pas tarder à soulever une violente discussion. Acceptée par Dumont qui, lui aussi, avait son plan, elle trouva dans ce dernier un ardent champion. L'idée d'un remaniement et d'un agencement plus rationnel des figures de la Mise au tom-

beau prit corps grâce à sa polémique; elle eut bientôt ses partisans et ses adversaires. D'importants travaux de restauration se trouvant alors en cours d'exécution, on vit se poser en Lorraine la Question du Sépulcre.

Elle dura deux années, 1863-1865. Si nous la rappelons ici, ce n'est guère que pour mentionner les productions auxquelles elle donna lieu et dont quelques-unes sont assez réjouissantes. Leurs titres seuls en disent déjà long; le ton et le style de ces factums sont plus amusants encore.

Dans le camp des partisans du déplacement étaient Dauban et Dumont; dans celui des opposants: Lallement, Bonnaire et Collignon. Tous trois étaient avocats, les deux premiers au barreau de Nancy, le dernier à Saint-Mihiel. Ils avaient, l'un et l'autre, le verbe éloquent et la plume facile; la cause était en de bonnes mains, elle allait être chaleureusement défendue.

*Presque tous les journaux régionaux d'alors, sans distinction de nuances, l'*Écho de l'Est, *de Bar-le-Duc; la* Meuse, *de Saint-Mihiel; l'*Espérance; *le* Journal de la Meurthe et des Vosges, *ces derniers publiés à Nancy, servirent successivement de tribune aux partis. A peine l'un avait-il donné sa note qu'un autre lui répondait et chacun trouvait, pour la défense de sa cause, les raisons les plus plausibles mais, trop souvent aussi, les mots les plus acerbes.*

Les articles de journaux ne suffisant plus, on en vint aux brochures. La Question du Sépulcre, *œuvre de Dumont, ouvrit sur ce point les hostilités. L'avocat Collignon lui donna immédiatement la réplique avec:* Projet de restauration du Sépulcre. Le passé, le présent et l'avenir de l'église abbatiale de Saint-Mihiel. Un mot à M. Dumont. *Celui-ci, qui ne s'avouait jamais vaincu, revint à la charge,* Un cri général sur la question du Sépulcre *fut sa réponse. Justin Bonnaire entra alors en scène et publia son fameux factum, résumé de tous ses précédents articles,* Respect au Sépulcre! Point de déplacement! ou

Ligier Richier vengé dans son chef-d'œuvre, « *dédié à ma mère* ». *Si le ton, par son emphase, prête aujourd'hui un peu à rire, les idées exprimées ne manquent pas de justesse et nous devons savoir quelque gré à son auteur. Son parti, du reste, eut gain de cause. Le Conseil de fabrique de la paroisse Saint-Étienne, principal intéressé dans la question, se rangea à son avis, qui était aussi, du reste, celui de gens très compétents et beaucoup plus autorisés. Le Sépulcre fut soigneusement restauré, mais il n'eut à subir aucun déplacement. Cette décision était la plus sage.*

La violence de cette polémique paraît avoir épuisé la verve des auteurs lorrains et arrêté leur élan. De là, jusqu'au livre de l'abbé Souhaut, paru vingt ans plus tard, nous n'avons guère à signaler que quelques brochures ou articles de peu de portée et d'étendue, publiés en grande partie par des étrangers et en dehors de la région lorraine.

Deux de ces publications, toutes deux émanées de Metz, doivent être mises à part et soigneusement retenues; elles sont fort importantes au point de vue historique. Leur apparition fut le point de départ des recherches qui aboutirent à la découverte des renseignements que nous possédons aujourd'hui sur les dernières années de Ligier Richier. La première est du pasteur Cuvier, dont le Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français *publia, en 1862, la « Supplique adressée par les Réformés du Barrois au duc de Lorraine pour obtenir la liberté du culte public », document qu'il venait de découvrir aux Archives départementales de la Moselle. La seconde est d'Abel qui donna l'année suivante, dans le* Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de la Moselle, « *La descendance protestante de Ligier Richier* ».

Parallèlement à la Question du Sépulcre, venait ainsi se poser celle de l'orthodoxie de son auteur. Elle ne semble pas avoir soulevé alors un intérêt bien considérable et n'eut, en tous cas, ni le retentissement, ni surtout l'acuité de la première.

Le livre de l'abbé Souhaut, ancien curé de la paroisse Saint-Étienne,

paru vers la fin de l'année 1883, marque une étape importante. Nous avons, cette fois, non pas une brochure de quelques pages comme tous les travaux publiés jusqu'alors, mais un volume compact qui réunit et condense tout ce qui, jusqu'à lui, a été dit et fait sur la question. Il s'augmente d'aperçus nouveaux, recherche et signale, avec une patience et une minutie méritoires, un grand nombre d'œuvres; certaines sont rapportées à Ligier, d'autres à ses descendants. Malheureusement pour lui, l'auteur était peu fait pour une semblable tâche; il manquait de sens critique et, plus encore peut-être, de sens esthétique. Il avait surtout une imagination vive que la réflexion ne venait pas toujours arrêter à propos. Emporté par elle, il est parfois allé bien loin — des rives de la Meuse à celles de la Sarthe — et a vu des œuvres de Richier là où tout lui interdisait d'en rencontrer.

Son point de départ, d'ailleurs, est faux. Aussi crédule que dom Calmet, il tient pour vraies la plupart de ses légendes. Puis, en se basant sur un passage de Dumont — au fond tout opposé à cette thèse — il brode et amplifie encore sur certains détails, principalement sur celui des trois frères. De là est sortie, sans la moindre apparence de justesse, une classification d'œuvres d'art absolument arbitraire, qui prouve l'esprit ingénieux de l'auteur, mais ne plaide guère en faveur de son jugement et de sa compétence artistique.

Pour l'abbé Souhaut comme pour Justin Bonnaire — et le travail de ce dernier a beaucoup servi au premier qui l'a eu longtemps entre les mains — Ligier Richier est un génie à nul autre pareil, éclos soudainement dans un milieu barbare, où jusqu'à lui les arts étaient inconnus. Il prend sous sa plume des allures de héros; il possède tous les talents; toutes les qualités et les vertus sont son partage. Aussi, quel chagrin ce dut être, pour le digne prêtre, lorsqu'il lui fallut reconnaître, à la suite des découvertes faites à Genève, que son cher Ligier avait fini ses jours dans la religion de Calvin.

Rendons toutefois justice à l'abbé Souhaut : il a fait preuve de beau-

coup de patience et de bonne volonté. Si le livre manque d'ordre et de méthode; si l'auteur s'égare sur des détails qui lui fournissent le thème de réflexions morales et parfois de véritables sermons, il a su rassembler de nombreux renseignements. Son travail vint à une heure favorable, où les méthodes historiques commençaient à se préciser, l'érudition à marquer sa place. Il ramena la question, un peu oubliée depuis vingt ans, sur le terrain de l'actualité et fut le point de départ de sérieuses recherches, des nombreuses études de détail que virent naître les années qui suivirent, et dont certaines sont excellentes.

Les premières furent celles de MM. Bonnet et Dannreuther, ce dernier pasteur de l'église réformée de Bar-le-Duc. Ils placèrent sous son véritable jour la question si controversée et, disons-le, si obscure jusque-là, du protestantisme de Richier et de sa famille. Ils la résolurent, documents en mains, d'une façon qui ne laissait guère subsister de doutes. C'est sous leur impulsion et sur leur initiative que furent entreprises, à Genève, les recherches qui vinrent jeter une lumière nouvelle, peut-être inattendue, sur les dernières années de la vie du maître. Elles finirent par révéler le lieu et la date approximative de sa mort.

M. Léon Germain prit place dans le sujet, sur ces entrefaites, avec son étude si précise, si documentée : La Famille des Richier, *parue en 1885. Il s'est, depuis, constamment tenu sur la brèche, et avec cette patience, cette érudition si claire et si sûre qui le distinguent, il a réfuté les erreurs au fur et à mesure de leur apparition, signalé les nouvelles études et les découvertes intéressantes, en quelque lieu qu'elles aient pu se produire. La somme des travaux qu'il a produits sur la matière est véritablement imposante; ils formeraient, si, comme on l'a souhaité, ils étaient un jour réunis en volume, un ouvrage critique d'un puissant intérêt et qui ne ferait nullement double emploi avec le nôtre.*

En 1887, parut à Paris, dans la collection « Les Artistes célèbres », l'ouvrage de Cournault : Ligier Richier, statuaire lorrain du sei-

zième siècle. *C'est une œuvre de vulgarisation beaucoup plus qu'une étude dans le vrai sens du mot. L'opuscule, orné de nombreuses gravures, en général assez médiocres, n'en constitue pas moins le meilleur travail qui ait vu le jour depuis celui, déjà bien ancien, de Dauban. Le sujet, considéré sous un angle un peu large, est sommairement traité, mais avec justesse et précision.*

L'année 1888 vit enfin sortir des presses le volume depuis longtemps annoncé de Marcel Lallemend : L'École des Richier. *L'auteur, doué des qualités et des connaissances qui manquaient à l'abbé Souhaut, eût pu produire un ouvrage excellent. Il n'en est malheureusement rien. Il se révèle surtout comme un esprit aigri, paradoxal à l'excès, décidé d'avance à s'inscrire en faux — sans apporter la moindre preuve à l'appui de ses dires — contre les opinions les mieux assises et les plus certaines. Nous n'insisterons pas sur ce sujet, M. Léon Germain l'ayant, l'année suivante, réfuté de main de maître dans les* Annales de l'Est. *L'exécution est sévère, mais combien juste et consciencieuse, on serait presque tenté de dire : méritée.*

Depuis lors, aucun travail d'ensemble n'a été publié sur Ligier Richier ; nombreux sont cependant les articles qui lui ont été consacrés dans les périodiques, les revues et les journaux d'art, les ouvrages généraux sur l'art et la sculpture française. Nous avons essayé d'en dresser la liste dans la bibliographie placée à la fin de ce volume ; elle est, sans aucun doute, loin d'être complète.

Amené, après tant d'autres, à travailler dans un champ déjà profondément remué, nous ne saurions prétendre à une bien grande originalité. Le sujet ne nous en a pas moins séduit. Après les leçons si fécondes de Louis Courajod sur les origines de la Renaissance française, point de départ de tant de savantes études publiées en ces dernières années, il nous a paru qu'il ne serait pas inutile de revenir, de s'attarder même

quelque peu, sur la figure — si obscure encore malgré tout ce qui en a été dit — du vieux maître lorrain.

Notre plan se traçait de lui-même. Présenter Ligier au lecteur; dire quelques mots du pays qui l'a vu naître, au milieu duquel il a longtemps vécu. Essayer ensuite de dégager le personnage des légendes dont la tradition l'a entouré et donner, dans leur aride sécheresse, en les accompagnant d'un rapide commentaire, les rares documents d'archives où il se trouve mentionné.

L'homme se trouvant ainsi connu, il restait à étudier l'artiste ou plutôt son œuvre. Un examen sommaire des principaux monuments de la statuaire lorraine de l'époque immédiatement antérieure à la sienne nous a d'abord paru nécessaire. Nous n'avons pas hésité à l'entreprendre.

L'étude des œuvres du maître présentait, nous l'avouons, une réelle difficulté. A part, en effet, deux ou trois morceaux, qui peuvent être avec des preuves suffisantes regardés comme des compositions parfaitement authentiques de Ligier Richier, nous n'avons, sur beaucoup d'autres généralement considérées comme siennes, aucun document qui entraîne avec lui une certitude absolue. Il en est néanmoins certaines autres dont l'attribution, en raison du caractère très spécial qu'elles présentent, ne paraît pas pouvoir être rejetée.

Nous avons donc fait, dans le grand nombre de travaux que — souvent sans la moindre apparence de raison — la tradition ou les chroniques locales prêtent à l'artiste, une sélection sérieuse, en rejetant certaines, en ajoutant quelques-unes. Chacune des œuvres ainsi acceptées a été étudiée, analysée dans ses traits essentiels, et nous y avons soigneusement recherché les particularités de type, de costume, les similitudes très évidentes de style, qui nous semblaient être les indices sérieux, presque indiscutables, d'une communauté d'origine.

Un groupe compact de sculptures s'est ainsi trouvé constitué et il ne nous a pas paru trop téméraire de placer sur lui le grand nom de Ligier

Richier. L'unité en est tellement complète, l'esprit qui s'en dégage demeure si constamment uniforme, qu'il nous semble difficile de ne pas voir, dans cet ensemble, la production, sinon d'une même main, du moins d'un atelier unique, absorbé pour ainsi dire par la même pensée, toujours égale à elle-même et éprise du même idéal.

Le classement achevé, chaque figure se trouvant étudiée et placée dans l'ordre approximativement chronologique, nous avons cherché à montrer le lien qui les unit l'une à l'autre, à dégager la physionomie générale de l'œuvre, à en noter les traits saillants et réellement caractéristiques. Le maître se trouve ainsi placé dans son vrai cadre, et sa personnalité, l'originalité de son tempérament artistique, deviennent faciles à saisir.

Pour les rendre plus sensibles encore, nous avons, aussi souvent que la chose nous a été possible, placé à côté des reproductions des diverses compositions que nous attribuons à Ligier Richier, d'autres figures représentant des travaux d'artistes lorrains, ses prédécesseurs immédiats ou les continuateurs de ses traditions. Quelques monuments et paysages, empruntés presque tous aux lieux où il a vécu, nous ont paru également avoir leur place dans notre texte. Le lecteur aura ainsi sous les yeux tous les éléments pour reconstituer non seulement l'époque, mais encore le milieu de l'artiste, et la comparaison, bien loin de l'amoindrir, ne pourra, croyons-nous, que mieux faire ressortir la grandeur de son œuvre.

Il reste encore, malgré nos recherches, bien des points obscurs, non seulement dans la vie, mais dans les attributions prêtées à notre personnage. Nous ne nous dissimulons pas les faiblesses de certaines, ni les imperfections de notre travail. La lumière complète est difficile à faire et nous n'avons nullement la prétention d'avoir dissipé les profondes ténèbres qui, depuis plus de trois siècles, enveloppent Ligier Richier.

Nous avons simplement cherché à mettre la question bien au point,

en l'entourant de tous les renseignements qu'il nous a été possible de recueillir et qui nous ont semblé de nature à en hâter la solution. Notre œuvre, nous le reconnaissons sans peine, n'a rien de définitif; nous aurons peut-être à y revenir. Des découvertes imprévues pourront — et nous le souhaitons vivement — renouveler le sujet et lui donner un nouvel intérêt. Le maître, d'ailleurs, comme tous les artistes vraiment supérieurs, se présente sous tant d'aspects différents, qu'il nous était, on en conviendra, impossible de les aborder tous. L'avenir et la critique diront si nous nous sommes trompé, si nous avons réussi dans la tâche que nous nous étions imposée : étudier surtout Ligier dans son œuvre. Nous pouvons, en attendant, nous rendre cette justice : nous n'avons épargné, pour arriver au but que nous avions en vue et que nous avons poursuivi, à travers des épreuves diverses, pendant près de neuf années, ni notre temps, ni nos efforts.

Il nous reste, après ce rapide exposé du sujet et de la manière dont nous l'avons compris, un devoir que nous avons hâte de remplir et dont l'accomplissement nous est particulièrement agréable : remercier les personnes qui ont bien voulu encourager nos travaux, nous guider de leurs conseils, nous prêter l'appui de leur longue expérience.

Nous plaçons en première ligne MM. Léon Germain de Maidy et Paul Perdrizet. La dédicace que nous leur faisons de cet ouvrage n'est pas, dans notre pensée, un hommage banal comme il peut s'en rencontrer quelquefois, mais un tribut légitimement dû, dont nous sommes heureux de pouvoir nous acquitter aujourd'hui.

Nous devons aussi des remerciements tout spéciaux à l'Université de Nancy, qui a bien voulu accepter, comme thèse de doctorat, la première édition de notre travail, et particulièrement aux membres de notre jury de soutenance : M. le doyen Émile Krantz, MM. les professeurs Robert Parisot et Paul Perdrizet. Ils furent pour nous des juges pleins

d'aménité et de bienveillance; leurs critiques nous ont été précieuses et nous avons cherché à en tenir compte.

Après ce témoignage de respectueuse gratitude accordé au corps et aux maîtres dont nous fûmes pendant quelque temps l'élève, notre pensée se porte, avec le plus affectueux des souvenirs, vers un groupe d'excellents camarades, que les hasards de la vie de garnison avaient réunis durant quelques années et qui, maintenant, sont disséminés aux quatre coins de la France. L'un d'eux (1) *est mort, hélas! depuis bientôt deux ans. Il est tombé au champ d'honneur, fauché en pleine gloire par une balle ennemie, sur la frontière marocaine.*

A Saint-Mihiel même, en leur compagnie, au cours de quelques journées de vacances passées dans la plus agréable des intimités, en face de la demeure qui fut longtemps celle de Ligier, la première idée de ce livre nous est venue. Une amicale interrogation l'avait provoquée. Elle a germé peu à peu; des séjours plus nombreux, une suite d'événements et de circonstances que nous étions alors bien loin de prévoir, ont facilité sa réalisation. Nos recherches, entreprises d'abord sans but bien déterminé, se sont précisées, étendues; elles revêtent aujourd'hui une forme que nous n'avions, au début, nullement songé à leur donner.

Au cours de nos voyages et des investigations de tout genre qu'il nous a fallu entreprendre pour rassembler les œuvres de Ligier Richier, beaucoup de personnes nous ont rendu de réels services. Les unes ont facilité nos recherches, les autres ont mis à notre disposition les ressources de leur érudition ou nous ont fourni des indications précieuses. Nous ne saurions les nommer toutes et nous espérons qu'elles ne nous en sauront

---

1. *Le lieutenant Georges Régnier, tué au combat d'El-Haméïda, le 11 mars 1908.*

pas mauvais gré. Il nous faut cependant mentionner nos deux collègues : M. Émile Duvernoy, archiviste départemental de Meurthe-et-Moselle, M. C. Roch, archiviste de l'État de Genève. Tous deux nous ont beaucoup aidé et nous le déclarons avec plaisir.

Nous devons aussi un hommage de notre reconnaissance à M. le pasteur Henri Dannreuther, à M. Raymond Kœchlin, à l'Académie de Stanislas et à la Société française d'archéologie. Les deux premiers nous ont aidé de toute leur obligeance et de tout leur savoir; les deux autres ont bien voulu, par des récompenses dont nous sentons tout le prix, couronner notre premier volume (1).

Nous devons enfin et surtout des remerciements à nos éditeurs : la maison Berger-Levrault et Cie. Grâce à eux, à la riche et abondante illustration dont ils ont bien voulu rehausser notre texte, Ligier Richier se présente aujourd'hui au public avec le brillant cortège de toutes ses œuvres. C'est la première fois que le fait se produit et nous aimons à croire que cette innovation, qui permettra de le mieux connaître et de le juger désormais en toute connaissance de cause, sera appréciée comme il convient. Là est, sans doute, la plus grande, la seule originalité de notre travail; nous en reportons le mérite à qui de droit.

P. D.

Nancy, le 29 janvier 1910.

---

1. *Sur le rapport de M. Pierre Boyé, l'Académie de Stanislas nous a accordé, le 23 mai 1907, le prix Dupeux, d'une valeur de 350 francs. Un mois plus tard, dans la séance de clôture du Congrès tenu à Avallon du 20 au 27 juin, la Société française d'archéologie nous décernait une médaille d'argent.*

(*Phot. de l'auteur*)

SAINT-MIHIEL — LA MEUSE ET LES ROCHES

CHAPITRE I

LE PAYS ET L'ARTISTE

Assise à l'aise sur la rive droite de la Meuse, la petite ville de Saint-Mihiel, ancienne capitale du Barrois *non mouvant* (1), offre un charmant coup d'œil. Le fleuve, de proportions modestes encore, coule lentement à ses pieds, reflétant dans l'onde moirée des flots les rocs dénudés qui ont inspiré la devise et les armoiries de la cité (2). Une longue chaîne de collines,

1. Ainsi appelé par opposition au *Barrois mouvant,* partie du duché située sur la rive gauche de la Meuse, ayant pour capitale Bar-le-Duc, et relevant féodalement du roi de France.

2. Ces rocs, appelés *Falaises de Saint-Mihiel,* sont situés à l'extrémité nord-ouest de la ville, en bordure de la route de Verdun, et surplombent la Meuse qui coule presque à leur base. Ils sont au nombre de sept, séparés par des intervalles à peu près égaux. Dans la première roche, surmontée d'une croix de pierre et à laquelle

coupée par l'étroite échancrure du vallon de la Marsoupe, ferme l'horizon. Des pentes raides et boisées encaissent le ruisseau solitaire; légèrement écartées auprès de son embouchure, elles laissent à découvert un champ un peu plus large d'où surgit un ensemble de vastes bâtiments. C'est l'ancienne abbaye bénédictine [1]. Le nom de son titulaire : saint Michel, déformé par le dialecte meusien, est devenu celui de la localité groupée

---

on accède de la route par un large escalier, a été creusée une grotte dans laquelle on a placé un sarcophage où repose un Christ en pierre, de grandeur naturelle, dû à la piété de Jacques Steinhoff, ancien receveur de la ville. Cette chapelle a été bénite le 12 février 1773. C'est le *Calvaire,* but d'un pèlerinage annuel au soir du Vendredi Saint, où la roche est ornée de feuillage et illuminée. Le sommet de la sixième roche, par suite de la corrosion des eaux dans des stratifications de nature plus molle, offre l'aspect d'un champignon colossal, sorte de gigantesque table elliptique, que la voix populaire a dénommée *Table du Diable.*

Saint-Mihiel a pris pour armoiries ses roches, et le blason de la ville porte : *d'azur aux trois rocs d'argent, posés deux en chef et un en pointe.* On a pris l'habitude, à l'époque moderne, de surmonter l'écu de la couronne murale et on lui donne généralement comme support deux aigles couronnées, ayant au cou la croix de Lorraine, tenant dans leurs serres une banderole où est inscrite la devise : « *Donec moveantur.* » Devise librement, mais exactement traduite par M. Léon Laurens, dans le distique suivant :

NOTRE FOI VIVRA, SANS REPROCHES,
TANT QUE DEBOUT SERONT NOS ROCHES.

Cette fière devise fut justifiée par la longue fidélité de la ville lorraine à sa religion et à ses ducs.

1. L'origine de l'abbaye de Saint-Mihiel remonte au début du huitième siècle. Elle fut fondée vers l'an 709, par le comte Wulfoad, riche seigneur austrasien, et sa femme, Adalsinde, en un lieu nommé *Castellio* — aujourd'hui ferme de Saint-Christophe, au milieu du bois de Vieux-Moutier — au sommet d'une colline au pied de laquelle prend sa source le ruisseau appelé la Marsoupe. L'évêque de Verdun, Agrebert, confirma la fondation.

En 819, Smaragde, 4e abbé, transféra le monastère sur les bords de la Meuse, près du confluent de la Marsoupe, un peu en dehors du village appelé alors *Godinécourt,* qui prit bientôt après le nom de Saint-Mihiel, dérivé de celui de saint Michel, patron et titulaire de l'abbaye et de son église. Le village s'agrandit alors rapidement et devint, sous sa nouvelle dénomination, l'une des principales villes du comté de Bar.

L'abbaye, desservie par des religieux bénédictins, jouissait de très riches reve-

par les siècles à l'ombre de ses murailles. Une vieille tour romane, robuste et fier témoin du passé, la domine encore de sa lourde masse [1].

Deux quartiers distincts, *la Halle* et *le Bourg*, étalent à l'entour leurs rues et leurs places, serties dans un cadre de fraîche verdure où quelques bouquets de hauts sapins jettent, par larges espaces, leur note mélancolique et sombre. De tout ce paysage aux aspects très divers, se dégage un sentiment pénétrant dont l'impression charme longtemps le souvenir.

Mais l'attraction principale de ce coin des Côtes de Meuse, où la Providence semble avoir réuni, comme à dessein, des lignes et des reliefs dont l'expression pittoresque devait marquer de son empreinte le génie d'un grand maître, ce n'est pas tant la beauté du site que le « Sépulcre » [2] taillé par Ligier Richier. C'est ce chef-d'œuvre, heureusement intact, qui attire dans la vieille cité aux rues bordées d'hôtels aux façades sévères et de logis d'aspect monastique, tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de nos arts plastiques et surtout de la sculpture, le plus français de tous.

---

nus qui lui permirent d'élever, au cours des dix-septième et dix-huitième siècles, les somptueux bâtiments existant encore aujourd'hui et dans lesquels sont installés à l'aise tant de services divers. Elle comptait, au moment de sa fermeture en 1791, dix-neuf religieux prêtres ou aspirants au sacerdoce et cinq frères convers. Le dernier abbé fut Barthélemy-Louis Chaumont de La Galaizière, fils de l'intendant du roi de Pologne, Stanislas. Ce bénéfice lui fut octroyé en 1744, alors qu'il n'était encore âgé que de sept ans.

1. Les fondements de cette tour furent jetés sous le gouvernement de l'abbé Albert II, qui fut à la tête du monastère de 1051 à 1075 ou 1078. Bien qu'elle ait été fortement remaniée à plusieurs reprises et principalement au seizième siècle, elle présente, dans ses grandes lignes, tous les caractères du style roman germanique usité à cette date dans la région.

2. Nom sous lequel est communément désigné le groupe de l'Ensevelissement du Christ placé dans l'église paroissiale de Saint-Étienne, plus connue sous le nom d'*Église du Bourg*.

L'artiste qui l'a conçu est né, a vécu, sur ce sol d'où les institutions d'autrefois sont disparues une à une, emportées par les révolutions politiques. Les casernes y ont remplacé les monastères; les uniformes s'y pressent, à certains jours, sur les places où l'on n'apercevait jadis que le froc du moine ou la toge du légiste; les revues, les défilés aux vibrantes fanfares, n'y rappellent plus que de très loin la pompe des entrées princières, au temps des solennelles assises des *Grands Jours* (1).

Seule, la scène de douleur taillée dans la pierre par la main du génie a échappé, sauvegardée par l'unanime admiration, aux vicissitudes du temps, et l'éclat dont la renommée l'environne rejaillit comme les derniers rayons d'un beau soir sur la ville déchue.

La tradition attribue à Ligier Richier, outre le Sépulcre, un assez grand nombre d'œuvres diverses. Nous aurons à discuter, à vérifier ces attributions. Disons tout de suite que, pour nous guider dans ces recherches, nous serons bien rarement aidé par les documents historiques. Ligier Richier, tel les grands artistes de la Grèce primitive, apparaît obscurément dans la brume d'une légende. Malgré les laborieuses recherches des fureteurs d'archives, on parvient difficilement à porter la lumière dans cette obscurité.

---

1. Tribunal suprême, se réunissant une fois chaque année, et jugeant en dernier ressort de toutes les causes relevant du bailliage fort étendu dont Saint-Mihiel était le chef-lieu. L'époque de l'établissement de cette cour de justice est contestée, mais elle ne paraît pas remonter au delà du quatorzième siècle. Le personnel, renouvelé à chaque session, se composait, outre le prince, d'un président choisi généralement parmi les légistes les plus en renom, de gentilshommes ecclésiastiques et laïques occupant les plus hautes charges de l'État, et de quelques juristes de profession pris à titre de conseillers supplémentaires et n'ayant que voix consultative.

Cette institution, après avoir été plusieurs fois supprimée et rétablie, disparut définitivement en 1671.

Comment naquit notre sculpteur? Au milieu de quelle société réussit-il à grandir? Comment cette société suffit-elle à l'amener à sa perfection? C'est ce qu'il nous sera, par la suite, fort difficile d'arriver à établir.

Les artistes français du Moyen Age — et Richier est pour nous un représentant quelque peu attardé de cette période — n'ont pas d'ordinaire une personnalité bien précise. Dans cette foule silencieuse de figures anonymes, l'homme de génie et l'ouvrier médiocre se coudoient, à peine différents l'un de l'autre, et il faut, ainsi que l'écrivait Renan il y aura bientôt cinquante ans [1], des recherches longues, infructueuses souvent, pour arriver à saisir sur le fait les travailleurs obscurs, nous serions presque tenté de dire inconscients, qui ont enfanté tant d'œuvres dont la puissance nous séduit autant qu'elle nous étonne.

Enfermés dans les cadres rigides de leurs corporations respectives, maîtres ou compagnons, quel que fût leur talent, demeuraient des artisans, occupant un rang fort modeste dans la société. Il fallait des circonstances toutes spéciales, des travaux d'une extraordinaire importance, pour tirer l'un d'entre eux de cet humble milieu et le signaler à l'attention générale. Même lorsqu'on le voit travailler pour le compte des rois ou des princes, quand la curiosité ou la piété du public est journellement attirée sur les ouvrages dont il embellit les palais ou les églises, personne ne songe à se préoccuper des faits et gestes de l'imagier en renom. Une commande lui est-elle faite? Il l'exécute selon le thème traditionnel, et, s'il laisse quelquefois, dans le bois ou la pierre, un reflet de son âme naïve et sincère, lui-même ne s'en doute pas.

---

1. E. Renan, « L'Art du Moyen Age » (*Revue des Deux-Mondes*, t. XL, 1er juillet 1862, p. 205).

L'œuvre achevée, il en touche le montant et tout est dit. Aucun annaliste n'aura jamais la pensée de recueillir, pour les transmettre à la postérité, les incidents de l'existence de cet ouvrier, vivant simplement dans sa petite ville, où il ne possède guère qu'une boutique des plus humbles, appelé maître parce que quelques apprentis et compagnons travaillaient sous ses ordres, et qu'il avait reçu, après avoir subi les épreuves d'usage, la maîtrise de son état.

Quelques contrats ou marchés passés à l'occasion de certains travaux, quelques mentions de paiement, quelques quittances, peuvent pourtant parfois se rencontrer. Ces sortes de documents, disséminés pour la plupart dans les registres de comptes tenus par les trésoriers ou par les intendants, sont généralement d'une très grande brièveté. S'ils permettent d'identifier sûrement une œuvre encore existante ou de reconstituer, tout au moins dans ses lignes essentielles, une composition perdue, ils nous apprennent rarement quelque chose sur la personnalité de son auteur.

Ainsi, rien d'étonnant que les circonstances au milieu desquelles s'est écoulée la vie de Richier soient demeurées dans l'ombre. Les comptes citent son nom par hasard, côte à côte avec celui d'un menuisier chargé un jour de confectionner une caisse destinée à l'emballage de quelques maquettes, ou mêlé à ceux des valets de chambre ou des maçons employés par le duc de Lorraine, pour justifier du paiement d'une gratification ou de diverses autres dépenses parfois très minimes.

Obligé, au soir de sa vie, ainsi que nous le verrons plus amplement par la suite, d'abandonner sa patrie pour fait de religion, il en sortit sans laisser d'autres traces que celles de ses chefs-d'œuvre et — en raison peut-être des circonstances qui l'avaient

contraint de s'exiler — le souvenir de son talent ainsi que des événements qui avaient pu marquer les différentes phases de sa carrière, s'effaça rapidement de la mémoire de ses concitoyens. Ce n'est guère que deux cents ans après le décès du maître que dom Calmet, écrivant sa *Bibliothèque lorraine* [1], frappé du mérite des nombreuses œuvres que la tradition prêtait à Richier, s'informa de lui. Le temps et l'oubli avaient déjà fait leur œuvre, car il ne put recueillir que de vagues légendes dénuées de tout fondement, des attributions incertaines, parfois même tout à fait erronées. Encore, si la narration manuscrite d'un pèlerinage fait à Saint-Nicolas-de-Port, en 1532, par un bourgeois de Troyes nommé Chatourup, ne lui était par hasard tombée sous les yeux, il n'eût pu rapporter aucun témoignage contemporain [2].

Ce témoignage, dont il ne faudrait d'ailleurs pas exagérer l'importance, est cependant précieux. S'il ne nous apporte, pas plus sur l'idéal artistique que sur la vie privée du maître, aucun détail intéressant, il nous montre quelle était sa renommée et l'admiration qu'inspiraient ses travaux. Ceci nous explique — Ligier étant demeuré, même au milieu de l'invasion ultramontaine, le représentant attardé des traditions de l'art français — que la sculpture ait résisté, dans la vallée de Meuse plus longtemps qu'ailleurs, à la fascination de l'italianisme. Personnalité originale et puissante, Richier devait s'imposer à ses

---

1. *Bibliothèque lorraine ou Vie des Hommes illustres de la Lorraine,* par le R. P. Dom Calmet, abbé de Senones. Nancy, 1751, col. 824-826. Pour éviter au lecteur la fatigue de nombreuses citations en note, nous reproduirons textuellement cet article — auquel nous serons souvent obligé de nous reporter — à la fin de notre travail.

2. Voir aux pièces justificatives l'historique de la communication du manuscrit de Chatourup à l'abbé de Senones.

concurrents de moindre envergure et devenir une sorte de chef d'école, sans l'avoir voulu, bien probablement, et par la seule force de l'exemple.

Le style un peu composite, mais néanmoins très personnel, de Ligier, la notoriété de ses ouvrages, la faveur dont il jouissait, tout cela ne pouvait manquer de susciter un mouvement artistique. Sans atteindre à la valeur des productions de l'atelier sammiellois, un certain nombre de compositions contemporaines s'en approchent plus ou moins, et la chose peut parfois, en l'absence de renseignements positifs, prêter à quelque confusion. Mais il faut se garder, croyons-nous, d'attribuer à notre artiste l'importance capitale, le rôle prépondérant et effectif qu'il a pris, par exemple, dans l'imagination de l'abbé Souhaut[1]. Quelle qu'ait été son originalité, Ligier ne saurait être regardé comme le créateur d'un style dont il fut bien plutôt, par suite de son éducation et de circonstances spéciales que nous ignorons, le continuateur attardé et particulièrement brillant. S'il fut un chef d'école, ce fut dans un milieu quelque peu restreint, même assez fermé, et son influence en tout cas, au moins tant qu'il vécut, ne dépassa jamais les limites de sa province.

Le groupement d'imagiers dont Richier fut le centre demeura presque exclusivement familial, bien que les documents ne nous permettent pas d'accepter la légende des trois frères sculpteurs. C'est tout d'abord le fils et vraisemblablement les neveux de Ligier, puis toute la lignée du premier et aussi celle des seconds, qui paraissent, jusqu'à une date assez moderne, s'être ressentis de ses exemples et avoir continué certaines de ses traditions. Pour

---

1. Abbé Souhaut, *Les Richier et leurs œuvres*. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre, 1883, un vol. in-8, 405 p.

eux principalement, comme le disait Courajod [1], le chef de la famille fut, ainsi que l'avait été Sluter un siècle auparavant pour les ateliers bourguignons, « un principe et une essence ». Pendant près de cent ans, son style, altéré de plus en plus il est vrai par l'influence de l'Italie, à laquelle il ne sut pas, lui-même, demeurer complètement insensible, persista dans la tribu des Richier — hors du pays de Meuse — dans les villes où les circonstances poussèrent cette famille déracinée. Ligier reste véritablement le modèle de ses descendants, et il serait intéressant de rechercher dans quelle mesure et de quelle façon ils l'ont imité. Ce sera le sujet d'une autre étude que nous tenterons peut-être un jour.

Il nous a semblé utile, quant à présent, de grouper les œuvres que de sérieuses traditions, appuyées sur des analogies de style presque indiscutables, permettent, à défaut de textes formels, d'attribuer au maître. Sans doute, il n'est pas absolument sûr que Richier soit l'unique auteur de toutes les œuvres où nous avons cru reconnaître son esprit et sa main. Les plus importantes représentent évidemment le travail collectif de plusieurs ouvriers, et le nom de Ligier Richier ne doit pas, dans la majorité des cas, être entendu dans le sens absolu. Il désigne pour nous un *atelier* où quelques individus travaillaient selon des modèles et une direction uniformes.

Quelle était la valeur personnelle des artisans dont était composée l'association, et quelle part de coopération peut leur être accordée ? Il est difficile de l'établir d'une façon bien positive et nous ne le tenterons même pas. Les collaborateurs de Richier nous sont d'ailleurs inconnus. La légende des trois frères rappor-

---

1. Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, publiées par MM. Henry Lemonnier et André Michel, t. III, *Origines de l'Art moderne*. Paris, Alp. Picard et fils, 1903. (23e leçon, pp. 279-280.)

tée par dom Calmet, trop facilement acceptée et amplifiée par les biographes [1], nous paraît des moins fondées, bien que renfermant peut-être une certaine part de vérité.

Quoi qu'il en soit, un caractère général se dégage des œuvres que nous examinerons, et ce caractère présente une telle unité, que nous devons les considérer comme le produit d'une même inspiration, sinon d'une même main, et en faire honneur au seul artiste historiquement connu de l'atelier sammiellois. Tout porte à croire, du reste, que Ligier, non seulement dirigeait les travaux dont il recevait la commande, mais qu'en bon ouvrier il prenait également une part très large à leur exécution matérielle.

En raison de l'absence presque complète de documents historiques, la biographie n'occupera, dans les recherches que nous entreprenons, qu'une place très secondaire. La méthode stylistique, préconisée par Courajod, et qui demeure la méthode essentielle et caractéristique de l'Histoire de l'Art, est ici, pour les raisons exposées plus haut, la seule vraiment rationnelle. Elle nous permettra de dégager, par la comparaison et l'analyse, les caractères du style, nous ne disons pas créé, ni même inventé, mais pratiqué par le chef de l'atelier sammiellois : Ligier Richier. Nous essaierons de déterminer ses procédés, sa manière, et, en suivant pas à pas la route jalonnée par les œuvres que nous croyons pouvoir lui attribuer, nous ferons toucher du doigt les phases de son évolution artistique. Nous tâcherons aussi de préciser le point d'où il est parti, de découvrir les sources des influences successives qui vinrent, au cours de sa carrière, modifier

---

1. Abbé Souhaut, *lib. cit.*; Marcel Lallemend, *L'École des Richier*, Comte-Jacquet, Bar-le-Duc, 1887, un vol. in-8, 240 p.

ses moyens primitifs. Enfin — et c'est le vif de notre sujet — nous nous efforcerons de faire ressortir le génie propre du maître, de définir son accent personnel, sa note originale.

Nous avons soigneusement recueilli et contrôlé les rares documents d'archives mis à jour par les érudits; nous les avons même souvent complétés. Épars dans un grand nombre de publications et de brochures dont quelques-unes sont assez anciennes et aujourd'hui presque introuvables, ils nous aideront à nous faire une idée à peu près exacte du milieu où vivait l'artiste, à dégager sa figure des légendes dont elle est embrumée. Quelques rapprochements de dates nous seront grandement facilités par eux et nous serviront, soit à fortifier une attribution déjà proposée, soit à appuyer celles que nous proposerons nous-même. Certains faits historiques, quelques aperçus iconographiques, pourront aussi, en nous expliquant la genèse d'une œuvre, nous aider à la mieux comprendre. Nous les rechercherons et les rapporterons aussi souvent qu'il y aura lieu.

Puisse l'étude ainsi comprise du vieil imagier lorrain offrir quelque intérêt, et contribuer à faire unanimement décerner, à ce grand provincial, la place à laquelle il a droit dans l'histoire de l'art français.

Cette place, les biographes de Richier, presque tous ses compatriotes, la lui ont faite, en général, trop large et trop belle. Emportés la plupart par une admiration et souvent une imagination sans bornes, un besoin inné d'égaler leur héros aux plus grands maîtres de l'art, ils ont exagéré son rôle et grossi l'importance de son œuvre. Les étrangers, par contre, l'ont parfois mal jugé, et nous ne saurions, à ce propos, accepter la critique vraiment trop sévère qu'écrivait, il y a une quinzaine d'années,

M. Louis Gonse, dans son ouvrage *La Sculpture française* (1). « Ligier, dit-il, n'est qu'un artiste de second plan, un homme de reflet. Il n'est ni un initiateur, ni, à plus forte raison, un fondateur d'école; il n'a ni grâce ni esprit. »

Les pages, et surtout les gravures qui vont suivre, permettront de rectifier ce jugement manifestement erroné sur bien des points.

Nous avons dit plus haut ce qu'il fallait penser de l'influence exercée par Richier et quelle part pouvait lui être attribuée dans l'art lorrain. Pour le juger sous son vrai jour, croyons-nous, il ne faut pas trop l'éloigner de ce milieu, ni surtout chercher à établir un rigoureux parallèle entre lui et les artistes français ses contemporains. Laissons-le là où il est né, où il a vécu et consciencieusement suivi sa route de bon artisan ; dans ces petits duchés de Lorraine et de Bar, toujours si fiers de leurs grands souvenirs et où l'art, par suite de circonstances fort diverses, était, au seizième siècle, beaucoup moins avancé qu'il ne l'était alors dans les contrées plus méridionales.

Durant toute sa carrière artistique, Ligier fut, en somme, un isolé. Il travailla presque seul, abandonné à ses propres ressources et n'ayant pour produire aucun des moyens de Germain Pilon ou de Jean Goujon, ses contemporains, qui vivaient à la cour du roi de France, dans un milieu artistique très différent et bien plus développé. L'ambiance où ils ont évolué était, on en conviendra, beaucoup plus favorable à la marche ascendante de leur talent, que l'air un peu confiné du modeste atelier des bords de la Meuse.

Sans aucun doute, Richier fut instruit — ne fût-ce que par

1. Paris, 1895, p. 140.

cette affinité qui se constate partout entre les artistes d'une même époque — du grand mouvement de transformation artistique qui s'opérait alors dans les contrées voisines, et plus d'une fois, croyons-nous, il put trouver l'occasion d'en être le témoin. Mais il semble, précisément, ne l'avoir regardé que d'assez loin, sans trop chercher à s'y mêler, et en avoir discerné bien vite, grâce peut-être à son habituel isolement, à une solide éducation antérieure et à la clairvoyance de son esprit toujours judicieux et pondéré, les exagérations et les défauts. Lorsque l'on étudie son œuvre dans l'ordre approximativement chronologique, on y suit sans peine, en effet, comme un reflet un peu éteint des influences voisines. Il se réduit, somme toute, à peu de chose : l'exagération constante d'un certain maniérisme dans les draperies et dans la pose, vers lequel les tendances et les goûts personnels du maître l'inclinaient fortement déjà.

Ce qui s'y manifeste beaucoup plus, à notre avis, c'est un effort persévérant, soutenu, un travail incessant. Le sculpteur, on le sent, est profondément sincère, passionnément épris du vrai ; il cherche par tous les moyens en son pouvoir, sans rien sacrifier de ce qui constitue son propre fonds, à allier toujours et partout l'imitation vraisemblable à l'intention idéale.

Dire de Richier qu'il manque de grâce est une exagération vraiment bien forte. Peu de ses œuvres, nous en convenons, sont exemptes de cette lourdeur qu'un éminent critique indiquait récemment comme le trait caractéristique de la sculpture lorraine du XVIe siècle [1]. Le côté personnel qui s'y manifeste, dans la composition aussi bien que dans l'esthétique des lignes, tend à une ampleur des formes, une opulence un peu germanisante. Mais,

1. André HALLAYS, *Nancy*, Paris, 1905, p. 50.

abstraction faite de ce défaut, qui le rapproche des artistes de l'école allemande, notre Lorrain est beaucoup plus simple, plus naturel qu'aucun d'entre eux. Les types qu'il a créés, surtout les types féminins, sont, nous en convenons sans peine, assez éloignés du type de la beauté classique; mais il sait, par l'expression des physionomies, par l'affinement de certaines lignes, par l'agencement des draperies, l'ordonnance du geste et du costume, racheter la vulgarité de la plupart de ses modèles. Quoi de plus concluant, sous ce rapport, que les beaux plis si simples, si vrais, du manteau dans lequel se drape la Vierge du calvaire de Génicourt? Quoi de plus gracieux, comme pose, comme expression, malgré la note douloureuse des deux dernières figures, que l'Enfant à la crèche, la Sainte femme de Clermont-en-Argonne et surtout la Marie-Cléophée du Sépulcre, pour ne citer que ces quelques exemples? Ils sont la meilleure réponse à opposer aux assertions d'un critique qui n'a pu, nous en sommes convaincu, formuler son jugement que d'après l'examen de quelques morceaux isolés.

C'est surtout comme exécutant — ainsi qu'on nous l'a fort obligeamment fait remarquer [1] — que Richier est remarquable et, sous ce rapport, peu de sculpteurs ont atteint la virtuosité de son ciseau. Il aborde avec une égale facilité toutes les branches de son art : statuaire ou sculpture ornementale, les scènes à quelques personnages aussi bien que les grands ensembles. Son habileté, dès ses premiers travaux, est extraordinaire, sa technique raffinée. S'il ne peut être classé parmi ce que l'on est convenu d'appeler les grands artistes, il a droit, suivant nous, à un rang des plus honorables parmi ces vieux maîtres provinciaux qui,

1. Cf. les observations faites lors de notre soutenance de thèse devant la Faculté des lettres de l'Université de Nancy par M. Paul Perdrizet ; *Annales de l'Est et du Nord*, 1906, p. 616 et seq.....

sans sortir de leur milieu, sans chercher à lutter avec leurs contemporains séduits par les aspects brillants des formules ultramontaines, ont su garder leur personnalité, leur art un peu robuste, peut-être, mais toujours et avant tout si simple, si clair et si logique.

SCEAU DU DUC RENÉ II

(*Phot. de Beauminy*)

SAINT-MIHIEL — VUE GÉNÉRALE PRISE DE LA CÔTE DE BAR

CHAPITRE II

LA LÉGENDE ET L'HISTOIRE

Bien que notre intention ne soit pas — et pour cause — d'écrire une *Vie* de Ligier Richier, il nous faut néanmoins commencer notre travail par quelques mots de biographie. Nous réunirons donc dans ce chapitre tout ce que la tradition nous a transmis sur l'artiste, cherchant à démêler, au fond des légendes dont la route est malheureusement encombrée, la part de vérité qui s'y peut rencontrer.

Seuls, le nom et le pays natal du maître nous sont sûrement connus. La date de sa naissance est des plus indécises.

Le nom, tel que nous le connaissons aujourd'hui, se trouve gravé sur un débris de plinthe provenant d'un retable de l'ancienne collégiale de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc. Il se rencontre éga-

lement dans les comptes des contrôleurs généraux de Lorraine, dans le fonds de l'abbaye de Saint-Mihiel [1] et dans quelques registres de *cens* conservés aux archives de cette dernière ville. Différentes pièces, découvertes il y a une vingtaine d'années dans les protocoles d'un notaire de Genève, le donnent également. *Léger,* dont le dialecte lorrain a fait successivement *Liéger,* puis *Ligier,* est le prénom que notre artiste reçut au baptême ; *Richier,* le nom que lui a transmis sa famille [2].

Jusqu'en ces derniers temps, le lieu de naissance de Ligier Richier fut assez fréquemment contesté. Se fiant à la version donnée par dom Calmet, quelques biographes l'ont fait naître à Dagonville, modeste village du canton de Commercy, situé à quelques lieues de Saint-Mihiel. Une pièce, découverte par Henri Lepage aux Archives de Meurthe-et-Moselle et publiée par lui en 1854 [3], décida ce point. C'est une lettre patente, une *exemption,* accordée le 18 août 1530 par le duc Antoine de Lorraine « à nostre bien amé Liéger Richier, ymaigier, *natif* et à présent

1. Les archives de l'abbaye de Saint-Mihiel sont aujourd'hui, après bien des vicissitudes, aux Archives départementales de la Meuse, à Bar-le-Duc.

2. Sur le nom de famille de notre artiste, et sur son nom de baptême, M. Anglade, professeur de philologie romane à l'Université de Nancy, a bien voulu me fournir la note suivante, pour laquelle je lui adresse mes très vifs remerciements : « Le nom de *Richier* est d'origine germanique ; *Rikhari* donne en picard *Riquier* (même forme en ancien provençal) ; en ancien français on a *Richier,* forme qui a survécu dans les dialectes de l'Est, tandis que dans le Centre elle s'est réduite à *Richer.* Même développement pour la forme *Ligier* qui renvoie à une forme germanique *Leod(i)ger, Leotger ;* l'ancien français a *Legier,* français moderne *Léger ;* la forme *Legier, Ligier* se maintient dans les dialectes de l'Est. Cf. pour *Richier,* E. Mackel, *Die germanischen Elemente in der französischen und provenzalischen Sprache,* pp. 16, 109, 140 ; pour *Ligier, ibid.,* pp. 16, 88, 128, 150, 169. » Signalons aussi en passant, comme une faute grave, l'habitude, aujourd'hui courante en Lorraine, de faire de ces deux mots, *Ligier* et *Richier,* un nom composé écrit avec trait d'union. Pareille orthographe, lorsqu'il s'agit simplement du nom de l'artiste, ne saurait être acceptée.

3. H. Lepage, « Quelques notes sur les peintres lorrains des xve, xvie et xviie siècles. » (*Mém. Soc. Arch. lorr.,* 1853, t. IV, p. 24, note 1.)

demourant en ceste nostre ville de Saint Mihiel » (1). Il était impossible de désirer un texte plus clair et plus explicite (2). La ville de Saint-Mihiel peut donc à bon droit, comme elle l'avait du reste déjà fait, revendiquer l'honneur d'avoir donné le jour à l'illustre statuaire.

Ligier, la chose est désormais hors de doute, est donc né à Saint-Mihiel. Mais on ne sait en quelle année. Dom Calmet est muet sur ce point que rien, jusqu'à présent, n'a permis d'éclaircir (3). Nous ne croyons pas toutefois qu'on puisse beaucoup reculer la naissance de l'artiste au delà de l'an 1500, ni non plus l'avancer dans le seizième siècle.

En effet, la première œuvre que l'on puisse à peu près sûrement attribuer à Richier, le retable ou « Calvaire » de l'ancienne collégiale d'Hattonchâtel, porte la date de 1523. Il est difficile d'admettre que ce travail, qui place immédiatement son auteur hors de pair, soit celui d'un débutant, jeune homme de dix-huit à vingt ans. Il a fallu, pour créer une œuvre de cette envergure, en outre du talent naturel, un certain nombre d'années d'apprentissage (4), suivies de quelques autres presque uniquement consa-

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 19, vingtième registre de Jean de Chasteauneuf, lettres patentes des années 1530-1531-1532, f° 4, recto, 5, verso. En marge : « Lettres de franchise pour Ligier Richier, ymaigier, demeurant à Saint Mihiel. »

2. Les actes retrouvés à Genève disent aussi, positivement, que Ligier était originaire de Saint-Mihiel. « *Leger Richer, de Saint Myel en Lorraine, au duché de Bar le Duc,...* » lit-on dans l'acte de partage de sa succession. V. plus loin, p. 383.

3. Chevrier, *Mémoire pour servir à l'histoire des hommes illustres de la Lorraine*, Bruxelles, 1754, t. I, pp. 101-102, donne une date précise : 4 avril 1506 ; mais nous pensons qu'il ne faut tenir aucun compte de cette assertion, dont la source n'est pas indiquée et qu'il est, de ce fait, impossible de contrôler. Chevrier, du reste, dans la plupart des cas, est un mystificateur.

4. L'apprentissage de la profession d'imagier avait, à l'époque, une durée de sept ans. Le fait est attesté par un contrat de l'année 1505, passé entre Christophe Liétard, receveur général du Barrois, et « Jehan Crocq, ymaigeur, demorant à Bar ». (Arch. de la Meuse, B, 524, f° 157.)

crées aux tâtonnements et aux essais. Ensuite, l'exécution matérielle d'un pareil ensemble ne dut guère demander moins d'une année. On demeure donc dans de raisonnables limites en fixant alors l'âge de l'artiste à vingt-trois ans environ; ce qui place sa naissance aux alentours de la date que nous avons proposée plus haut.

Ce point examiné, il nous faut immédiatement élucider une question qui ne manque ni d'intérêt ni d'importance.

Dom Calmet fait naître Ligier Richier de parents calvinistes, qu'il donne comme les premiers adeptes de la Réforme en Lorraine, doctrine que ce fils, et les deux frères qu'il lui associe, auraient fidèlement suivie.

Un simple rapprochement de dates suffit pour anéantir cette assertion. Comment, en effet, présenter comme calviniste, dès le berceau, un enfant venu au monde vers l'an 1500, alors que Calvin est né seulement en 1509 et n'a publié qu'en 1535 le *Livre de l'Institution chrétienne* qui renferme l'exposé de ses doctrines? Quant à Luther, il ne se révéla qu'en 1518

Comment admettre, au surplus, que l'artiste dont le talent fut pour ainsi dire uniquement consacré à l'art religieux, et la vie presque tout entière employée à l'ornementation des églises, ait été un adepte de ces doctrines sévères, auxquelles eussent été suspectes les ferveurs mystiques de son ciseau? Car, si l'on ne peut pas dire que Luther et Calvin aient positivement condamné les arts, on sait qu'ils ne les encourageaient pas non plus [1]. Et,

---

1. Luther fut beaucoup moins exclusif que Calvin dans la proscription des images. Dans le sermon qu'il prononça contre Carlostadt, en 1522, il déclare positivement que chacun est libre d'avoir ou de ne pas avoir d'images; quoiqu'il soit préférable, ajoute-t-il, de n'en point avoir à cause des abus. Ce qu'il fallait surtout interdire, d'après lui, c'était l'adoration des images. Quant à peindre, sculpter ou

dans un temps où leurs adeptes brisaient sans pitié les merveilleuses statues dont les imagiers du Moyen Age avaient peuplé

---

graver, il n'y voyait nul mal, pas plus qu'à posséder des peintures, des sculptures ou des gravures.

Quelques années plus tard, en 1529, le réformateur saxon faisait cette déclaration dont la netteté ne laisse rien à désirer : « Je ne suis point d'avis que l'Évangile doive anéantir tous les arts, comme le croient quelques hommes superstitieux. Je voudrais au contraire voir tous les arts, surtout la musique, au service de Celui qui les a créés et nous les a donnés. » Luther admettait qu'on peignît sur les murailles les scènes de la Création. Il engageait les seigneurs et les riches à faire peindre toute la Bible sur les parois de leurs maisons, à mettre les histoires sacrées sous les yeux d'un chacun. « La loi de Moïse, disait-il, n'interdit que l'image de Dieu, mais un crucifix n'est pas interdit. »

Il put donc se former, en Allemagne et dans la Suisse allemande, un art protestant, qui fit preuve, pendant tout le seizième siècle, d'autant d'exubérance qu'il avait montré de stérilité en France et dans la Suisse romande. Les protestants allemands, loin de chasser du temple les artistes, les encourageaient, sauf à leur demander de mettre leurs productions en harmonie avec les dogmes nouveaux.

Il en alla tout autrement sous l'influence de l'orgueilleux et cruel Calvin. Celui-ci, malgré quelques distinctions, a constamment confondu, et avec intention peut-être, l'adoration des images avec l'admiration toute platonique qu'inspire un chef-d'œuvre. La beauté, à ses yeux, n'est autre qu'un sujet d'idolâtrie. La rigueur de ses prescriptions — et nous allons en citer quelques-unes — n'est pas atténuée par le fait qu'il écrivit plus tard, en 1561, « que Dieu n'avait pas commandé d'abattre les idoles, sinon à chacun en sa maison ». (Rodocanachi, *Renée de Ferrare*, p. 237.)

« Quand je considère, dit Calvin, à quels usages les temples sont dédiez et ordonnez, il semble que c'est chose malséante à leur saincteté que on y mette d'autres images que celles que Dieu a consacrées par sa parole, lesquelles ont sa vraye marque imprimée : j'entends le Baptesme et la Saincte Cène du Seigneur, avecques les cérémonies auxquelles nos yeux doivent estre si attentifs et tous nos regards si bien affectionnez, qu'il ne soit plus question d'appeler les images forgées à la fantaisie des hommes. » (*Instit.* I, XI.) « Toutefois, je ne suis pas tant scrupuleux que de juger qu'on ne doive endurer ne souffrir nulles images : mais d'autant que l'art de paindre et tailler sont dons de Dieu, je requier que l'usage en soit gardé pur et légitime..... Il reste donc qu'on ne painde et qu'on ne taille, sinon les choses que l'on voit à l'œil. » (*Ib.* I, XI, 12.) « Tout ce que les hommes apprennent de Dieu par les images est frivole et même abusif. » (*Ib.* L, XI, 5.)

Les artistes étaient bannis — je parle au figuré — de la république de Genève, comme les poètes de la république de Platon. Voy. Eug. Müntz, « Le Protestantisme et l'Art » (*Revue des Revues*, 1er mars 1900), pp. 477-495, dont cette note est un résumé.

nos sanctuaires [1], on se représente mal Ligier Richier, huguenot, consacrant son temps et son génie à en tailler de nouvelles!

« Dom Calmet n'avait donc point vu le Sépulcre, écrivait spirituellement Fournel [2], pour avoir pu insinuer que l'un des plus incontestables monuments de l'art catholique ait eu pour auteur un calviniste! »

Si Ligier Richier, d'après la date probable de sa naissance, n'a pas pu naître calviniste, et si on doit admettre que, durant la plus grande partie de sa vie, il a fait profession de la foi romaine, il serait téméraire d'affirmer qu'il a, jusqu'à la fin de sa carrière, conservé les mêmes sentiments. Le maître, en effet, mourut en 1567, à Genève, où depuis trois années environ il avait établi sa demeure. Comment, à pareille époque, concilier sa résidence dans cette ville avec la pratique du catholicisme qui en était si sévèrement banni? Cela paraît impossible, et il est évident que Richier, qualifié dans plusieurs actes d'*habitant de Genève,* fut, comme tous les réfugiés admis à ce titre dans la cité, positivement huguenot.

La tradition recueillie à ce sujet par dom Calmet demeure donc fondée. Elle est, comme nous le verrons, appuyée sur des faits précis, corroborés par une suite de circonstances très bien établies, et nul, il nous semble, ne peut aujourd'hui la rejeter. Il y eut, ainsi que nous l'exposerons plus loin, contact, puis sympathie non dissimulée entre Ligier et la Réforme et tout prouve

---

1. « Les huguenots ne manquèrent pas, dit Eug. Müntz, de jurer par la parole du maître. D'un bout à l'autre du seizième siècle, la Réformation française se signala par son vandalisme. C'est par centaines que se comptent, au nord comme au sud, à Rouen, à Caen, à Angoulême, à Poitiers, à Lyon et en maintes autres villes, les hécatombes de statues, de retables, de verrières, d'émaux, d'ornements sacrés. » (Art. cit., p. 487.)

2. Victor Fournel, *L'Artiste,* novembre 1866, p. 282, d'après Souhaut, *lib. cit.*, p. 8. Je regrette qu'il ne m'ait pas été possible de lire moi-même l'article de Fournel.

que, vers la fin de son existence, cette sympathie finit par l'amener aux idées et à la pratique de la religion nouvelle.

Cette profession de foi, pour la liberté de laquelle il se résigna à quitter sa patrie, a-t-elle tari la source de son inspiration ?... Je ne saurais le dire. Toutefois, à partir de 1560, date vraisemblable de la conversion de Richier, on ne rencontre plus aucune œuvre qui puisse lui être attribuée. Mais la vieillesse peut être aussi la cause de cette stérilité.

Si, comme nous le croyons, la Réforme peut revendiquer Ligier comme l'un des siens, ce n'est qu'au titre d'ouvrier de la dernière heure; le catholicisme traditionnel garde pour lui de l'avoir inspiré. A ce point de vue, le maître de Saint-Mihiel ne doit pas être regardé comme un dissident et Calvin n'a rien à voir avec lui; cette première légende vaut celle qui, trop longtemps, a fait de notre Lorrain l'élève de Michel-Ange.

Après avoir montré que Richier n'avait pu être un calviniste, en quelque sorte avant la lettre, nous voudrions pouvoir donner quelques détails sur sa famille et son milieu social. La tâche est malheureusement fort ardue, car aucun témoignage sérieux ne peut nous guider dans cette voie.

Une étude aussi intéressante que documentée, publiée par M. Léon Germain [1], semble établir que le père de l'artiste portait le prénom de Jean [2]. On croit généralement qu'il exerçait la profession d'imagier.

---

1. Léon Germain, *La Famille des Richier d'après les travaux les plus récents*. Brochure in-8, 32 p., extraite des *Mémoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, t. IV, 2e série, 1885.

2. M. Germain appuie cette assertion sur une mention du *Catalogue des Archives de l'abbaye de Saint-Mihiel, en Lorraine*, publié par le docteur L. Tross et imprimé à Hamm-sur-Lippe, en 1853. On y lit en effet, sous la cote 297b, « Notices sur Ligier Richier et le saint sépulcre de la main de M. Marchand. — Nous y avons

Il aurait pris pour épouse une jeune fille issue d'une famille que l'on trouve fixée à Saint-Mihiel vers la fin du quinzième siècle et habitant une maison voisine de celle des Richier. Cette famille, après avoir porté anciennement le nom de Magulot, l'aurait ensuite délaissé pour adopter celui de son lieu d'origine : Dagonville. Là serait la source de l'erreur commise par l'abbé de Senones, confondant le nom de la famille maternelle de Ligier avec celui de la localité d'où elle était sortie et plaçant là le berceau du maître.

La famille paternelle de Richier, pas plus du reste que celle de sa mère, ne paraissent avoir été d'origine obscure ; elles occupaient l'une et l'autre un rang fort honorable dans la bourgeoisie de Saint-Mihiel, et certains de leurs représentants ont joui de situations assez en vue. Le nom même de notre sculpteur fut aussi porté par des artistes qui, dans d'autres branches de l'art, jouirent en leur temps d'une certaine renommée.

Sans qu'il nous soit possible d'établir qu'un lien de parenté ait existé entre eux et Ligier, nous devons cependant mentionner qu'un Geoffroy Richier devint, en 1452, maître de l'œuvre de la cathédrale de Rouen où il répara le tombeau de Charles V. Choisi plus tard pour diriger les travaux de construction du palais archiépiscopal, il en fit jeter les fondements en 1458 et mourut en 1462 [1].

Cent ans plus tard, nous trouvons à Nancy, d'où il était

---

ajouté un rôle original de la taille de Saint-Mihiel, en 1503, dans lequel, au verso du quatrième feuillet, on trouve Jehan RICHIER, *qui parait être le père de notre artiste.* »

Nous devons prévenir, ajoute en note M. L. Germain, que l'auteur du catalogue a, dans quelques passages, confondu la famille de Ligier Richier avec celle de Didier Richier, le héraut d'armes (p. 7).

1. Cf. LANCE, *Dictionnaire des architectes français*, p. 226.

originaire, un peintre du même nom : Didier Richier, dit *de Vic*. Après avoir commencé, vers 1561, à s'exercer dans son art par des travaux de minime importance exécutés dans les appartements du Palais ducal, ce personnage quitta la Lorraine pour se rendre en Italie. Il en revint en 1571 et fut alors employé à peindre des armoiries et des écussons. Une lettre patente du duc Charles III, datée du 28 juin 1576, lui conféra la charge de poursuivant d'armes au titre de *Clermont*. Il mourut en 1585, laissant une veuve et plusieurs enfants, dont l'un, Pierre Richier, fut peintre comme son père et hérita de sa charge [1].

Les Magulot, ou Maguillot, ascendants de la mère de Ligier, comptaient parmi leur parenté un Jacquemin Maguillot qui, en 1454, avait exercé à Saint-Mihiel les charges municipales [2]. De la même famille sortit, plus tard, un vicaire général de l'évêché de Verdun, dont il nous reste un acte confirmatif de la fondation faite par dom Loupvent, en 1548, d'une chapelle dite du Saint-Sépulcre, située dans l'enclos de l'abbaye de Saint-Mihiel et dont nous aurons à reparler plus loin.

L'enfance et les premières années de l'artiste sont aussi obscures que sa naissance. Sur ce point encore, les documents font défaut ; nous ignorons comment se révéla sa vocation artistique et sous quelle direction il fit ses premiers essais. Il est toutefois vraisemblable de penser que ce fut à Saint-Mihiel et peut-être dans l'atelier paternel. Mais si les faits précis nous manquent, la légende s'est chargée d'y suppléer. Dom Calmet en enregistre un grand nombre qu'il serait fastidieux de rapporter ; elles ne reposent sur aucun fondement sérieux.

---

1. Cf. Henri Lepage, *Notes sur quelques peintres lorrains....., art. cit.*, pp. 44-47.
2. Cf. Léon Germain, *La famille des Richier..... art. cit.*, p. 8.

Une d'elles pourtant s'est fortement accréditée.

Les premiers admirateurs de Richier ont cru bien faire en lui donnant pour maître un artiste célèbre, dont le renom grandirait encore l'élève. Ils étaient de ceux qui sont convaincus que rien de ce qui est beau chez nous n'a pu y être fait en dehors de l'influence italienne.

Dom Calmet raconte, d'après le récit d'un bénédictin de l'abbaye de Saint-Mihiel, qui le tenait, dit-il, d'un vieil armurier de la ville nommé Haroux, qu'un jour Michel-Ange venant de Nancy et se rendant à Paris, serait passé par Saint-Mihiel. On lui aurait alors présenté Ligier, très jeune encore, mais admiré de tous ses concitoyens pour la précocité de son talent en dessin et en toutes sortes de menus travaux de sculpture dont on se disputait la possession. L'artiste, charmé par cet enfant, l'aurait demandé à ses parents et emmené à Rome avec lui. Là, voyant au bout de peu de temps que les aptitudes du jeune prodige l'inclinaient surtout vers la sculpture, il l'aurait confié à un maître en cet art, sous la direction duquel il n'eût pas tardé à faire des merveilles.

On trouve des légendes analogues au début de la carrière de tous les grands artistes. C'est un des thèmes obligés de leur biographie, telle que la rapporte la tradition.

Il est à peine nécessaire de dire que Michel-Ange, que l'on peut suivre presque jour par jour durant tout le cours de sa longue carrière, n'est jamais venu en Lorraine, ni même en France. Et, si ce fabuleux voyage se fût effectué, il est permis de penser, vu la notoriété du personnage, qu'il en fût demeuré d'autres souvenirs que celui transmis, deux cents ans plus tard, par un vieil artisan d'une petite ville.

Ce récit, tout invraisemblable qu'il paraisse, a cependant été accepté d'enthousiasme et sans aucun contrôle par presque tous

les biographes de Ligier. Pour la plupart d'entre eux, l'Italie et Michel-Ange avaient seuls été capables de former leur artiste. Il n'était cependant pas nécessaire de chercher aussi loin ni de monter si haut, pour trouver les origines du chef de l'atelier sammiellois.

Toujours d'après dom Calmet, Ligier n'aurait pas été le seul membre de sa famille ayant exercé la profession d'imagier. Deux de ses frères, dont l'historien ne cite pas les noms, auraient également manié le ciseau. Ils auraient vécu, travaillé de compagnie, et ces trois frères associés auraient produit la plupart des ouvrages portés à l'actif du plus célèbre d'entre eux.

La source de cette seconde légende doit, selon nous, être recherchée dans le fait qu'un assez grand nombre de descendants du fondateur de l'atelier exercèrent, et non sans talent, la profession illustrée par leur ancêtre. Dom Calmet, insuffisamment informé, a fait d'eux les frères de Ligier, alors qu'en réalité ces Richier *minores* furent : l'un, le fils du chef de la famille ; les autres, ses neveux, petits-enfants et petits-neveux.

M. Léon Germain, qui a établi avec une rare pénétration la généalogie de toute cette tribu d'artistes, n'a rencontré aucune trace de ces deux prétendus frères. Mais comme l'abbé Souhaut, suivi en cela par Marcel Lallemend, a créé pour chacun de ces personnages problématiques une biographie et un œuvre absolument fantaisistes, il ne sera pas inutile d'entrer sur ce sujet dans quelques détails. Nous laisserons la parole à M. Léon Germain. Dans un article publié par le *Pays lorrain* (1), il établit, avec la haute autorité que lui donne sa longue expérience du sujet, la genèse de cette histoire.

1. N° 4, 25 février 1904, *La Statue de saint Nicolas à l'église de Saint-Nicolas-de-Port*. Tirage à part, 8 p.

« Je vais, dit-il [1], essayer de faire brièvement comprendre l'origine de cette invention. Elle a pour point de départ le jugement que M. Souhaut porta sur le célèbre retable d'Hattonchâtel, œuvre datée de 1523, et généralement — mais faussement, à notre avis — attribuée à Ligier Richier [2]. Au milieu de la base existent des armoiries, accostées des initiales G ou C et R ; plusieurs critiques anciens, ne comprenant pas que ces initiales se rapportent certainement au même personnage que les armoiries, c'est-à-dire au donateur, crurent y trouver une signature d'artiste ; l'R convenait bien au nom de Richier ; mais comment expliquer le C ou le G ? Le maître de l'école, dirent les uns, a pu avoir un autre prénom que celui de Ligier ; d'autres avouèrent leur embarras. M. Souhaut, lui, déclara que ces initiales s'appliquaient à un frère de Ligier, à un frère aîné, car Ligier était probablement jeune en 1523 ; de plus, ce frère aurait sculpté toute la partie décorative du retable, laissant à son puîné, plus habile statuaire, le soin d'exécuter les scènes à personnages. M. Souhaut se fondait sur une vague tradition d'après laquelle Ligier aurait eu deux frères ; mais toutes les « traditions » affectionnent singulièrement certains nombres, comme sept et trois, et l'on sait du reste ce que valent les traditions relatives aux Richier.....

« Avec la première lettre, quel nom donner à l'auteur du

---

1. Page 5 du tirage à part.

2. M. L. Germain pense que le retable d'Hattonchâtel a été exécuté par l'atelier dont Ligier Richier faisait partie, mais que cet artiste n'en fut pas l'unique, ni même le principal auteur. « Toutes les œuvres authentiques de Ligier, dit-il, offrent des personnages de grandeur naturelle ; nous avons peine à concevoir qu'il ait commencé par sculpter ces statuettes, d'ailleurs l'œuvre d'un maître — qui nous paraissent dénoter chez leur auteur un talent consommé et une longue pratique, plutôt qu'un génie ardent et novateur — et nous ne voyons pas la filiation directe qui les rattacherait aux admirables groupes du Sépulcre. » — L. Germain, « Le Retable d'Hattonchâtel et Ligier Richier », dans *Mélanges historiques sur la*

retable ? *Eurêka!* dut s'écrier le digne, mais trop crédule, M. Souhaut, lorsqu'il vit Dumont[1] parler, sous la date de 1543, d'un certain « maître Claude, imagier à Saint-Mihiel » et ajouter : « *Ce* « *Claude était aussi un Richier,* sans doute *neveu* de Ligier. »

« Voilà, se dit M. Souhaut, ce qu'il me faut. Les initiales G R, qui s'appliquaient réellement au chanoine-doyen d'Hattonchâtel, Gaucher Richeret, il les traduisit par *Claude* ou *Glaude* Richier; du plus ou moins présumable neveu de Ligier, il fit le frère aîné de ce maître; puis, par des probabilités et des similitudes où son imagination, aidée de son incompétence artistique, put se donner libre carrière, il retraça le *cursus vitæ* de Claude et lui attribua bon nombre d'œuvres, non plus seulement des sculptures décoratives, comme à Hattonchâtel, mais des statues. »

L'abbé Souhaut procéda de même pour l'autre frère prêté non moins gratuitement à Ligier, qu'il présume avoir été le cadet et qu'il appelle Jean. Ni M. Germain, ni nous-même, n'avons jamais rencontré, dans aucun document, un Jean Richier, sculpteur, qui pût être accepté pour le frère de Ligier. Mais cela n'a pas empêché notre auteur, féru de son idée d'une triade artistique, de nous montrer ce Jean Richier travaillant sous la direction de ses aînés, et exécutant un certain nombre d'œuvres.

Sur ce sujet, comme sur bien d'autres, rien des assertions de dom Calmet et de ses trop fervents copistes n'est à retenir. Mais il est à présumer que Richier, ne pouvant pas exécuter seul les commandes qui lui étaient faites, a dû grouper autour de lui

---

Lorraine, Nancy, 1888, pp. 176 à 185, texte et note. Nous exposerons les raisons qui nous paraissent militer contre cette opinion lorsque nous ferons la description de ce remarquable monument.

1. *Histoire de Saint-Mihiel,* 4 vol., Nancy, 1860-1862. Dumont ne donne aucune preuve à l'appui de son affirmation. (Note de M. Léon Germain.)

quelques apprentis et compagnons travaillant sous ses ordres et sous sa direction.

Ainsi fut formé cet atelier célèbre dans toute la Lorraine, dont l'imagination et la légende ont, à l'envi, multiplié les œuvres et grossi l'importance. Il a pu se faire, la chose est dans les usages du temps et les exemples en sont nombreux dans l'histoire des ateliers français, que quelques-uns des imagiers ainsi réunis et formés par le maître lui fussent attachés par quelque lien de parenté; mais rien n'autorise à dire qu'ils furent ses frères. Le seul collaborateur qu'un texte permette de sûrement lui adjoindre, n'est autre que son fils, Gérard, ainsi que nous le verrons par la suite.

SCEAU DE PIERRE, ABBÉ DE SAINT-MIHIEL (XIIIe SIÈCLE)

(*Phot. de Beauminy*)

SAINT-MIHIEL — LA « MAISON DU ROI »

CHAPITRE III

DOCUMENTS D'ARCHIVES

A côté des récits légendaires, il existe sur Ligier Richier quelques documents dignes de foi. Sans nous renseigner d'une façon aussi complète qu'il serait permis de le souhaiter sur la vie et la carrière de l'artiste, ils permettent d'en concevoir, au moins en gros, une idée assez exacte. Il est indispensable, tout d'abord, de les rapporter et de les commenter.

Le premier en date est de l'année 1530 et se trouve dans le registre des patentes accordées par le duc Antoine de Lorraine [1].

1. Vingtième registre de Jean de Chasteauneuf, années 1530-1532, f° 4, recto, 5, verso. (Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 19.)

Nous nous en sommes, du reste, déjà servi au précédent chapitre, mais il est bon de le citer en entier.

Antoine, etc...

A tous, etc... savoir faisons que pour le bon rapport que faict à nous a esté de la personne de nostre bien amé Lieger Richier, ymaigier, natif et à présent demourant en ceste nostre ville de Sainct Myhel, lequel s'est puisnaguières marié soubz nous, en cedit lieu, et est expert en son art comme avons entendu ; pour ces causes et aultres à ce nous mouvans, et sur ce l'advis de noz officiers de cedit lieu, avons iceluy Lieger affranchi et exempté, et par la teneur de ces présentes affranchissons et exemptons jusques à nostre bon pleysir, tant qu'il se tiendra à demeure en cedit lieu, de toutes tailles, aydes, prières, subsides, droictures, subvensions et imposition et aultres choses quelzconques à nous deues en ceste nostredite ville de Sainct Myhel, saulfz guetz et gardes de portes et de murailles.

Sy donnons en mandement aux baily, président et auditeurs de noz comptes, prevost... et tous aultres noz officiers dudict Sainct Myhel... que de ceste nostre présente franchise et exemption facent, seuffrent et laissent ledit Lieger joyer et user plainement et paisiblement tan et si longuement qu'il nous plaira, comme dict est, sans luy faire ne souffrir faire, mectre ou donner aucun ennuy, destourbier ne empeschement, au contraire, car tel est nostre pleysir. En tesmoing de ce, nous avons à cesdites présentes qui sont signées de nostre main, faict mectre et appendre nostre seel, en nostre ville dudit Sainct Myhel, l'an mil cincq cens trente, le dix huictième jour d'aoust...

Cette pièce, d'une valeur capitale, nous permet de préciser bien des points obscurs. Nous avons pu, grâce à elle, fixer le lieu de naissance de l'artiste. Elle nous fait maintenant connaître le lieu ordinaire de sa demeure et sa profession. Elle nous montre aussi que Ligier, dès 1530, époque où il est permis de le croire assez jeune, était déjà un sculpteur fort renommé, un véritable artiste.

Quelques mots : *et à présent demourant,* etc., semblent également indiquer que Saint-Mihiel n'avait pas toujours été, jusque-là, la résidence de Richier. Ils laissent même supposer qu'il n'y

était que depuis assez peu de temps définitivement installé. Où avait-il séjourné auparavant ? C'est ce qu'il ne nous est pas possible de déterminer. Un certain nombre d'œuvres, pouvant être facilement datées, prouvent cependant sa présence dans la région. Son mariage aussi paraît avoir été contracté vers cette époque, peut-être même au cours de cette année 1530. L'abbé Souhaut [1] a cru devoir conclure que l'expression : *soubz nous,* signifiait que le mariage avait eu lieu en présence du duc. Nous ne le pensons pas. Ce terme indique simplement, ainsi que l'a montré M. Germain, que les époux étaient tous deux les sujets du prince et que leur alliance avait eu lieu dans ses États, *sous son autorité.*

Le nom de la femme de Ligier Richier a été longtemps ignoré. Deux des documents retrouvés à Genève lors des recherches entreprises sur l'initiative de MM. Bonnet et Dannreuther, nous l'ont appris. L'un est une quittance donnée par l'artiste en présence de Me Ragueau, notaire, en faveur « d'honorable Gérard Richier, son fils », à la date du 2 août 1566. L'autre est l'acte de partage de la succession du maître, dressé le 11 avril 1567. Dans ces pièces, l'épouse de Richier est constamment désignée sous le nom de *Marguerite Royer;* tout porte à croire qu'elle était, comme son mari, originaire de Saint-Mihiel.

Il existait, en effet, dans cette ville, au cours des seizième et dix-septième siècles, une famille *Royer* ou *Rouyer,* dont quelques membres ont occupé des situations assez importantes et que l'on trouve souvent, dans les actes de la vie journalière, associée à celle des Richier. Jean Richier, le prétendu frère puîné de Ligier — qui semble bien n'avoir été que son petit-neveu — eut pour marraine, le 17 juin 1581, « Nicolle, femme à Claude Lescarignat ». Un

1. *Lib. cit.,* p. 75.

autre acte, celui du baptême de François Jacquier, frère aîné d'un enfant que devait tenir sur les fonts Marguerite Grolot, femme de Gérard Richier (fils de Ligier), nous révèle le nom patronymique de cette personne : « Nicolle Royer, veuve de Claude Lescarignat [1]. » Le doute, dans ces conditions, ne paraît guère possible : la veuve Lescarignat, Nicolle Royer, appartenait à la même famille que la femme de Ligier, et cela explique ses relations avec elle.

En 1599, deux individus de même nom, « Me Gérard Rouyer, dict Lourba [2], masson et entrepreneur des fortifications » et « Pierre Royer, espinglier », travaillaient à la construction des remparts de la Ville-Neuve de Nancy. Sur ce même chantier, nous trouvons aussi employé Gérard Richier, leur allié, sans aucun doute, lequel, par traité du 2 avril 1598, s'était engagé « pour faire les armoyries de relief sur la pointe du bastion de Salm... [3] ».

Nous ignorons l'origine de Pierre Royer, « l'espinglier ». Gérard Rouyer, lui, était de Saint-Mihiel et y habitait ordinairement. Il était, semble-t-il, fils de « Gérard Rouyer [4], dict Courbas », qui, l'un des premiers parmi les habitants de la ville, construisit des maisons dans le quartier des Halles, vers 1588. Ce personnage appartenait à une honorable famille que les liens d'une proche parenté unissaient à « Did. Rouyer, *alias* Courba, masson » que nous trouvons parmi les signataires d'une pétition adressée

---

1. Léon Germain, *La famille..., op. laud.*, p. 9.

2. Lionnois, en transcrivant le marché du 10 février 1599, dans lequel le personnage se trouve mentionné, a dû commettre une erreur de lecture ou de copie. Il faut, évidemment, lire *Courba*, variante de Courbas.

3. Lionnois, *Histoire des villes vieille et neuve de Nancy*, t. I, pp. 30-31, note.

4. En raison de l'alliance des deux familles et de la similitude des prénoms, ce personnage pourrait bien avoir été le filleul de Gérard Richier. Son fils émigra à Metz où il fut reçu bourgeois en 1615.

au duc Charles III, vers 1560, par un certain nombre de Sammiellois désireux d'obtenir le libre exercice du culte réformé. M. le pasteur Dannreuther [1] l'assimile à « Didier Rouyer », notable commerçant de Saint-Mihiel, lequel fut maire de la cité en 1558, construisit également dans le quartier des Halles et reçut des lettres d'anoblissement en 1598. Bien que n'étant pas formellement prouvée, cette identification, fortifiée depuis par des documents très sûrs exhumés par M. Léon Germain, paraît fort probable.

La famille Royer, on le voit, avait elle aussi quelque importance, et de ce qui précède, comme de ce que nous avons exposé plus haut au sujet de l'ascendance de Ligier Richier [2], on peut, ce nous semble, raisonnablement conclure que les origines de notre artiste n'étaient pas aussi humbles que maint auteur a cherché à le faire croire. Nous nous refusons, en tout cas, à penser qu'il ait jamais été le pauvre petit pâtre imaginé par la légende, modelant à l'ombre des grands bois, durant les loisirs que lui laissait la garde du troupeau confié à ses soins, ces rustiques figures dont le charme naïf devait un jour séduire le grand Michel-Ange. Sorti d'un honorable milieu, il entra, par son mariage, dans une famille dont le rang égalait celui de la sienne. Sa femme, nous le savons par l'acte de partage dressé après le décès du maître, lui avait apporté quelques biens ruraux. Cela, ajouté à ce que l'artiste possédait lui-même, et augmenté de ce qu'il devait, dans la suite, acquérir par son travail, constitua sans doute le premier noyau de la fortune, relativement considérable pour l'époque, qu'il devait, à sa mort, laisser à ses descendants.

---

1. *Ligier Richier et la Réforme à Saint-Mihiel,* ext. des *Mémoires de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc,* 2e série, t. II, 1883.

2. Chap. II, p. 25.

Deux enfants, Gérard et Bernardine, naquirent du mariage de Ligier avec Marguerite Royer ; nous verrons plus tard ce qu'ils devinrent.

Le duc Antoine, en exemptant, comme nous l'avons dit, Ligier Richier des charges fiscales imposées à ses compatriotes, ne le qualifiait probablement pas sans cause d' « expert en son art ». Nous pouvons penser qu'il lui avait déjà, sans doute, confié quelques travaux. S'il ne l'avait pas encore fait, il le fit peu après, ainsi que nous en aurons bientôt la preuve évidente. Nous savons du reste qu'au cours de cette même année 1530, le duc passa l'été à Saint-Mihiel avec ses conseillers Vidranges et Savonnières [1]. Ne serait-ce pas alors qu'il fit connaissance avec Ligier, dont il sut bien vite discerner le mérite ?

Le récit d'un voyage accompli deux ans plus tard, en 1532, par un Champenois que la curiosité autant peut-être que la dévotion avaient conduit en Lorraine, nous fournit quelques documents intéressants sur des travaux exécutés par Richier, antérieurement à cette date, dans les églises de Bar-le-Duc et de Saint-Mihiel. Nous reviendrons d'ailleurs sur ce sujet [2]. Mais ce qu'il importe de relever dès maintenant, parce que le renseignement qu'il nous apporte vient, en quelque sorte, appuyer et compléter le document qui précède, c'est un passage de dom Calmet extrait de la relation manuscrite de ce touriste du seizième siècle : « Maistre Ligier, tailleur d'images, demeurant au-dict lieu de Saint-Mihiel », était alors tenu « pour le plus expert et meilleur ouvrier en l'art de sculpture que l'on vit jamais [3] ». Ce témoignage, écho précieux

---

1. Le séjour se prolongea du 20 juillet au 30 septembre. DUMONT, *ouv. cit.*, t. I, p. 208.

2. Cf. *infra*, pp. 111-112.

3. *Bibliothèque lorraine, art. cit.*, col. 825.

de la pensée de ses contemporains, peint d'un trait très net la situation prépondérante qu'avait acquise notre artiste. Le mouvement d'enthousiasme et d'admiration que son merveilleux talent n'a cessé de provoquer prit naissance de son vivant; il se continue à travers les siècles.

Peu de temps après le passage de Chatourup [1], tout au moins aux environs de 1533, l'artiste avait quitté Saint-Mihiel; nous le trouvons alors établi proche de Nancy, à Saint-Nicolas-de-Port. La durée de son séjour dans cette localité est difficile à fixer, elle ne fut, à ce qu'il semble, pas très longue, et dut être fréquemment interrompue par les absences que lui imposèrent l'important travail qu'il exécuta vers cette date pour le duc Antoine et sa famille. Un passage des comptes du cellérier de la maison ducale, pour l'année 1533, nous fournit à ce sujet des renseignements assez précis.

A Jehan de Mirecourt, maistre menuisier demeurant à Nancey, pour une grande layette en manière de coffre, de xv pieds de long et de iiij pieds de haut, qu'il a faicte et fournie de son bois de sapin, à mectre les pourtraictures, faictes de terre, tant de Monseigneur le Duc que madame et aultres, faictes par maistre Ligier, ymaigier *demeurant à Sainct Nicolas,* comme il appert par le tesmoignaige de maistre Symon . . . . . viij fr. [2]

Que sont devenues ces « pourtraictures », vraisemblablement des maquettes modelées d'après nature, qui, à en juger d'après les dimensions de la caisse d'emballage, devaient être nombreuses et d'assez forte taille? C'est ce qu'il est bien difficile de découvrir. Amenées à Saint-Mihiel, ou peut-être à Saint-Nicolas dans l'atelier

1. Nous expliquons plus loin, pp. 111-112, le motif de ce voyage et nous donnons, aux pièces justificatives, pp. 397-402, les documents qui en établissent la réalité.

2. Arch. de Meurthe-et-Moselle, B, 7613. Comptes de Humbert Pierrot pour l'année 1533-1534.

temporaire du maître, où il dut très probablement les exécuter en pierre ou en marbre, elles furent sans doute anéanties une fois le travail définitif achevé. Celui-ci a disparu à son tour et la note rappelée plus haut est l'unique trace qui nous en reste.

Un autre fait intéressant nous semble aussi ressortir de ce curieux passage et nous voulons le mettre en lumière.

Saint-Nicolas — et c'est, à n'en pas douter, de Saint-Nicolas-de-Port près de Nancy qu'il s'agit — était, à l'époque indiquée, un vaste chantier où nombre d'artistes de tout genre travaillaient à l'achèvement et à la décoration du temple du patron de la Lorraine, entrepris quelque cinquante années auparavant sur l'initiative du prêtre Simon Moycet. Nous ne pouvons être surpris d'y rencontrer notre sculpteur. Malheureusement, ici encore, la disparition des comptes de l'œuvre lors de l'incendie et du pillage du bourg par les Suédois, en 1635, ne nous permet pas d'établir quelle part, dans ce gigantesque travail, peut lui être sûrement attribuée.

A défaut des indications précises que ces documents pourraient nous fournir, ne serait-il pas possible de découvrir, dans l'édifice tel qu'il nous est parvenu, quelques traces des travaux que dut, pendant son séjour, exécuter Ligier Richier?... Certains auteurs, l'abbé Souhaut [1] entre autres — et cela ne pouvait manquer — ont répondu par l'affirmative; nous ne saurions, après un examen très attentif, partager cette opinion.

La statue de saint Nicolas, placée au trumeau de la grande porte de l'église, et à propos de laquelle on a avancé plus d'une fois le nom de Ligier ou de son prétendu frère, Claude, est certes un morceau capital, l'œuvre d'un artiste de grand mérite; mais

---

1. *Les Richier et leurs œuvres, lib. cit.*, pp. 140-142, 376-380.

elle ne présente aucune des caractéristiques de l'atelier sammiellois. Nous y verrions bien plutôt, de même que dans la plus grande partie des sculptures de l'édifice, l'œuvre d'un des membres de cette famille quelque peu nomade des Bachot, dont le chef, Jacques [1], après avoir travaillé à Troyes, son pays d'origine, puis à Joinville, à la sépulture des princes lorrains, disparaît subitement de sa patrie, vers 1510-1511, pour n'y reparaître que quatorze ans plus tard. Chatourup, lors de son fameux voyage de 1532, rencontra des traces du transfuge précisément à Saint-Nicolas, où il avait, nous dit-il, exécuté un Sépulcre dont il ne reste plus aucun vestige.

Il est probable que cette œuvre ne fut pas la seule qu'exécutèrent, pour l'église lorraine, Jacques Bachot et les compagnons venus avec lui de la Champagne. A propos surtout du Saint-Nicolas du portail, nous prononcerions plus volontiers le nom de Bachot que celui de Richier, dont le travail et l'inspiration sont tout autres. « Il est difficile, en tous cas, disent MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot [2], de nier son caractère champenois..... C'est l'habituelle disposition du sujet tel qu'on le rencontre si souvent à Troyes et aux environs, à Coursan notamment (daté de 1530), et même à ce curieux *Saint-Nicolas* de Saint-Pantaléon, dont la réaliste physionomie réjouissait encore Grosley à la fin même du dix-huitième siècle. »

---

1. Sur Jacques Bachot voir : Dom Calmet, *Bibliothèque lorraine, lib. cit.*, col. 69 ; Emeric David, *Histoire de la sculpture française*, p. 324 (note de Du Seigneur) ; Assier, *Les Arts et les artistes dans la capitale de la Champagne*, p. 141 ; N. Rondot, *Sculpteurs Troyens*, pp. 78-80 ; Alb. Babeau, *Les Prédécesseurs de Gentil*, pp. 59-60 ; Raymond Kœchlin et Jean-J. Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle*, Paris, Armand Collin, 1900, pp. 75-85.

2. *La Sculpture à Troyes..., lib. cit.*, p. 83. Nous donnons, à la page 198, une reproduction de cette statue.

Quoi qu'il en soit, et bien qu'il ne nous paraisse guère possible de signaler, à Saint-Nicolas-de-Port, aucune œuvre pouvant être regardée comme un produit de l'atelier de Ligier [1], sa présence dûment constatée dans cette localité, passée jusqu'ici inaperçue, et sa participation quasi certaine aux travaux d'un des plus importants monuments de la Lorraine, valent la peine d'être signalées et ne sauraient, à l'avenir, être laissées dans l'ombre par les historiens de l'édifice.

Sous cette même date, 1533, ce qui confirme notre supposition sur le peu de durée du séjour de l'artiste à Saint-Nicolas, nous trouvons dans les comptes de la Prévôté de Kœur [2] une note ainsi conçue :

> Payé à maistre Ligier, demeurant à Sainct Myhel, ymaigier, de l'ordonnance de nostre souvraine dame, comme il appert, xviij écus valant iij fr. pièce. Rendue ladicte ordonnance et quittance de maistre Ligier comme il appert ici.

Il n'appert plus rien, hélas ! les liasses de pièces justificatives annexées au registre de comptes ayant depuis longtemps disparu.

Aux archives de la Meuse [3], un vidimus d'une lettre du 28 janvier 1536 nous révèle que Ligier avait acquis, au cours de

---

1. Les deux ou trois statuettes anciennes du retable de la chapelle des Fonts, figures molles et sans grâce, en général ; les quatre anges aspidophores de la galerie du grand portail, de beaucoup supérieurs aux premières, mais fortement italianisés déjà, sont à peu près les seules sculptures qui nous aient paru présenter quelque cachet vraiment local. Je n'irai cependant pas jusqu'à reconnaître en elles, avec l'abbé Souhaut, « les caractères du ciseau de Jean Richier, à l'époque où il débutait dans l'art de ses aînés ». *Lib. cit.*, p. 377.

2. Arch. de la Meuse, B, 2807.

3. T, carton I, 197. Cette pièce a été mentionnée dans le *Catalogue des Archives de l'Abbaye de Saint-Mihiel en Lorraine, lib. cit.*, p. 35, n° 297. Nous devons communication du texte original à l'obligeance de M. H. Bernard.

l'année précédente, une maison située à Saint-Mihiel, rue de la Place.

... Laquelle maison tient à présent maistre Ligier Richier, ymaigier demourans audict Sainct Mihiel, par acquest qu'il en a faict à feu Claude de Lahéville, escuyer, de son vivant demourans audict Sainct Mihiel, et à damoiselle Loyse Ballant, sa femme, et à Jehan Ballant, frère à ladicte damoiselle Loyse, escuyer, homme d'armes en la compaignie de Monseigneur le duc de Guyse. Lesquels, en faisant ledict vendaige, avaient promis audict maistre Ligier faire descharger icelle maison desditz quatorze gros par les héritiers de feu maistre Estienne de Sainct-Hillier, en son vivant lieutenant général du bailliage dudict Sainct Mihiel.....

Ce document, signalé sans références par Dumont [1], avec la date du 18 février 1536, a trait à une contestation survenue entre Richier et les vendeurs au sujet d'un cens dû à l'abbaye et dont se trouvait grevée la maison qu'il venait d'acquérir.

Ligier habita la demeure dont il vient d'être parlé jusqu'à son départ pour Genève, époque à laquelle elle passa à son fils [2]. Dom Calmet la vit et en parle, ainsi que plusieurs historiens du dix-huitième siècle [3]. Elle existe encore aujourd'hui, bien défigurée par les différents propriétaires qui s'y sont succédé. Le nom de la rue a changé aussi ; elle s'appelle actuellement rue Haute-des-Fosses. Nous y ferons, plus tard, pénétrer le lecteur, pour lui

---

1. *Hist. de Saint-Mihiel, lib. cit.*, t. IV, p. 184.

2. Ce fut là qu'en 1579, l'École de droit, momentanément détachée de l'Université de Pont-à-Mousson, établit ses cours durant quelques mois. La salle fut garnie de banquettes par des charpentiers et d'une chaire commandée à un menuisier de Mécrin. La maison était louée à raison de 70 fr. par an. Gérard Richier toucha seulement sept mois et demi de loyer, l'immeuble n'ayant été occupé que durant ce temps. (Dumont, *lib. cit.*, t. I, pp. 247-251.)

3. A cette époque, la maison était entre les mains « de M. Jannot, avocat, aïeul de M. Jannot, dit de Morey, ancien conseiller à la Cour de Nancy ». Dumont, *lib. cit.*, t. IV, p. 184.

montrer ce qui y reste des œuvres dont le maître s'était plu à orner son foyer.

Dans les comptes de Didier Bertrand, contrôleur général du duché de Lorraine, une nouvelle note se retrouve au registre de l'année 1540-1541 ; elle est ainsi conçue :

A Maistre Ligier, ymaigier, demeurant à Sainct Mihiel, la somme de soixante francs monnoye de Lorraine, que Monseigneur le Duc luy a ordonnée en don en considération de quelque œuvre qu'il a faict présent à Monseigneur le Duc (1).

En 1543, les suffrages des habitants de Saint-Mihiel confèrent à Ligier Richier les fonctions de syndic ou maire de la ville. Il les exerça au cours de cette année en compagnie de trois assesseurs également élus : Robert de Nay, Claude Hannion et N. Demangeot (2). L'artiste, on le voit, jouissait de l'estime de ses compatriotes et comptait certainement parmi les gros bourgeois de la cité.

Dans le courant de février 1548, Gilles de Trèves, chanoine-doyen de la collégiale de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, ayant fait dresser un premier projet relatif à la construction de la « Chapelle des Princes », propose à l'adoption de « MM. du Chappitre » quelques modifications qu'il désire y faire introduire. Cette proposition est faite « par le conseil et advis de Mes Ligier et Pierre Godart, maistre masson », en présence « des dessusdicts Mes Ligier et Godart, et aussi du Me masson de Bar, Jullien le paintre, Michel son gendre et plusieurs autres » (3). Nous verrons

1. Arch. de Meurthe-et-Moselle, B, 1068.

2. Dumont, *lib. cit.*, t. III, p. 348.

3. Arch. de la Meuse. Registre des chapitres généraux de la Collégiale de Saint-Maxe ; série G, carton 1, f° 198, v°. Cette délibération n'est pas datée ; mais elle est inscrite à la suite de plusieurs autres que précède l'intitulé de février 1548.

par la suite quelle part devait prendre Richier dans l'ornementation de cette chapelle.

En 1550, le nom de Ligier Richier figure dans une liste de bourgeois de Saint-Mihiel qui, moyennant une redevance annuelle de dix-huit gros sous, s'exemptent de la garde des portes [1]. C'était à peu près la seule charge municipale qu'avait laissée au maître la lettre patente du duc Antoine.

Neuf ans après, 1559, les gouverneurs de Saint-Mihiel confient à Ligier et à son fils, Gérard, la direction des travaux de décoration à exécuter dans la ville à l'occasion de la visite du duc Charles III de Lorraine et de sa jeune femme, Claude de France. Le jour de l'entrée, « Me Ligier *maranda* avec les gouverneurs » [2].

Les noms de « Maistre Ligier Richier » et de « Maistre Girard Riquechier (*sic*), tailleurs de pierre », se trouvent également associés dans une pièce sans date [3], mais assez généralement rapportée aux environs de 1560. Les noms de nombreux habitants de Saint-Mihiel et des villages voisins s'y rencontrent en même temps que ceux de nos deux artistes. Nous y reviendrons d'ailleurs plus longuement [4]; mais nous devons, néanmoins, la signaler au passage, bien qu'elle ne présente pas maintenant l'importance qu'elle prendra dans la suite.

Les comptes de Jacques de Silly, seigneur de Commercy, mentionnent eux aussi, sous la date de 1564, le paiement « à Ligier Richier sculpteur à Saint Myhiel », d'une somme de deux

---

1. Dumont, *lib. cit.*, t. IV, p. 405.

2. *Goûta,* partagea avec les gouverneurs un léger repas pris dans le milieu de l'après-midi. Dumont, *lib. cit.*, t. I, p. 219.

3. Arch. de Lorraine, (Metz) D, 8.

4. Cf. *infra,* pp. 360 à 370.

mille quatre cents francs [1]. Ils ne nous apprennent pas, malheureusement, de quelle œuvre cette somme, considérable pour le temps, était la rétribution.

Sur la fin de cette même année, 1564, Richier, ainsi que nous l'avons dit, quitta subitement la Lorraine et c'est à Genève que nous le retrouvons. Il semble qu'il avait alors complètement cessé l'exercice de son art car aucun des documents que nous avons découverts sur cette dernière période de sa vie ne lui donne de qualificatif rappelant sa profession. Tous sont de même sorte et se rapportent à des prêts d'argent consentis par l'artiste à divers réfugiés français, venus comme lui chercher un asile dans la Rome protestante [2]. Presque tous également sont effectués en présence du même notaire, Jean Ragueau — un réfugié lui aussi — que les fonctions de sa charge avaient mis, dès 1559, en rapport avec Bernardine Richier, fille de Ligier, établie en Suisse plusieurs années avant son père. En voici la nomenclature :

13 février 1566. — « Oblige de cent cinquante escutz soleil pour honnorable homme Legier Richier, habitant, contre noble Laurent de Normandie. »

2 août 1566. — « Quictance faite par honorable Legier Richier en faveur d'honnorable Gérard Richier, son fils. »

19 août 1566. — « Oblige pour Leger Richer, habitant de Genève, contre noble Jehan Roset, citoyen. »

---

1. Dumont, *Histoire de la ville et des seigneurs de Commercy*, Bar-le-Duc, 1843, 3 vol. in-8, t. I, p. 361. La façon dont l'auteur cite ce dernier document permet de le reporter à l'année 1564. Il n'en indique malheureusement pas la date précise et ne fait pas davantage mention de la source de son renseignement. Les registres des comptes du receveur de Commercy, pour les années 1560 à 1564 inclus, sont en déficit aux Archives de Meurthe-et-Moselle.

2. Ces documents nous étant parvenus au cours de l'impression, nous en donnerons les références au chapitre XVI, spécialement consacré aux dernières années de Ligier Richier. Cf. *infra*, notes des pages 379, 381, 382, 383.

Différents autres prêts, souscrits chez d'autres notaires, et dont nous n'avons pas retrouvé les « obliges », mais qui nous sont connus par l'acte de partage [1] de la succession du maître, furent également consentis par lui, à des dates qui s'échelonnent entre le 11 décembre 1564 et le 10 août 1566.

Le 19 octobre suivant, un nouvel acte du tabellion Ragueau nous fournit encore le nom de Ligier; il figure dans le contrat d'un mariage qui venait alors d'être conclu — mais qui ne fut, à ce qu'il semble, jamais célébré — entre « honnorable Guillaume Sechehaye et Bernardine Richier ».

Une dernière pièce relative à notre artiste se retrouve dans les protocoles de Ragueau [2]; elle porte cette fois l'intitulé suivant :

« Partages et accords d'entre honnorable Marguerite Royer, vetve de feu Leger Richer, d'une part; et honnorables Girard et Bernardine Richer, ses enfants. — 11 avril 1567. »

Enfin, le recensement des maisons de Saint-Mihiel, pour l'année 1573, porte que « la maison de *feu* Ligier Richier est tenue à présent par Gérard Richier, son fils » [3]. Cette courte phrase fut,

---

1. Voici, d'après ce document, la date et le montant des prêts auxquels nous faisons allusion, avec le nom des débiteurs.

19 octobre 1564. — 150 écus soleil à « dame Gilberte, vefve de feu Jehan Troullet ».

11 décembre 1564. — 500 écus 31 florins à « Claude de Chasteauneuf et Amed de Chasteauneuf, son frère ».

13 janvier 1565. — 500 écus et 10 livres tournois à « Jehan Canal, citoien et marchand de Genève ».

28 mars 1565. — 100 écus soleil à « Paul Voisin, citoien et marchand de Genève ».

17 juillet 1566. — 2,000 livres tournois à « Estienne Tremblay ».

10 août 1566. — 100 florins à « François Mestrezat, bourgeois de Thonon et beau-frère de Claude de Chasteauneuf ».

2. Nous la donnons intégralement pages 382 à 387.

3. Dumont, *Histoire de Saint-Mihiel*, t. IV, p. 404.

pendant bien longtemps, le seul document pouvant permettre de fixer, d'une façon tout au moins très approximative, la date de la mort de l'artiste.

En dehors de ces quelques notes, éparses dans les archives de l'État de Genève, de la Meuse, de Meurthe-et-Moselle et de Saint-Mihiel, rien n'est venu jeter un peu de lumière dans l'ombre qui enveloppe la vie de Ligier Richier. C'est trop peu et trop vague pour permettre d'ébaucher même l'esquisse d'une biographie.

SAINT-MIHIEL — LA « MAISON DU ROI » (DÉTAIL DE LA PORTE D'ENTRÉE)

(*Phot. de l'auteur*)

TOUL — ANGELOT PORTE-ENSEIGNE (FIN DU XVe SIÈCLE)

CHAPITRE IV

L'ART EN LORRAINE AVANT LIGIER RICHIER

Le voyage de Ligier Richier en Italie est une de ces fables sans fondements qu'il faut résolument rejeter. L'invraisemblance en ressort non seulement de l'examen des sources de l'historien qui l'a raconté, mais encore et surtout de l'étude des œuvres du maître. Il y avait d'ailleurs, au début du seizième siècle, en Lorraine comme dans la plupart des provinces proprement françaises, un certain nombre d'ateliers locaux, qui continuaient les traditions du siècle précédent. Ligier Richier s'est formé dans un de ces groupements provinciaux et le point de départ de son éducation artistique est clairement indiqué par ses ouvrages.

L'artiste d'ailleurs, quels que soient sa valeur et ses moyens

personnels, n'est jamais un isolé. Il n'est pas non plus, comme on semble l'avoir trop facilement cru pour Richier, le produit d'une sorte de génération spontanée. Comme tous les artistes d'élite qui se détachent presque subitement aux grandes époques de l'art, l'apparition de celui que nous avons appelé et appellerons souvent encore : le Maître de Saint-Mihiel, n'a, en soi, rien d'inexplicable. Si extraordinaire qu'ait paru son talent et quel qu'ait pu être l'étonnement qu'il a causé, non seulement à ses contemporains — le passage souvent cité du manuscrit de Chatourup en est la preuve — mais encore à beaucoup de ses biographes, ce talent, en somme, n'est qu'une résultante, le terme logique d'une longue suite d'efforts collectifs dont la série se clôt avec lui. Cette série, malheureusement, est mal connue, car nous ne possédons plus que quelques rares spécimens du travail des imagiers lorrains qui furent les précurseurs du nôtre. Ligier résume en lui les tendances et les aspirations de ces artisans obscurs; mais, conscient de sa force et des ressources de son génie, il les a combinées, coordonnées pourrait-on dire, et leur a donné leur forme la plus parfaite. L'œuvre de notre sculpteur doit à l'élément traditionnel sa note si caractéristique, son expression la plus forte. Le principal mérite du maître est d'avoir compris la valeur et la puissance des vieux procédés et de n'avoir pas, comme le faisaient tant de ses contemporains, brusquement rompu avec le passé.

Peu de contrées furent, comme la Lorraine — et le fait tient autant à sa situation géographique qu'à son état politique — exposées aux ravages des gens de guerre, aux dévastations de tout genre; mais c'est surtout à partir de la seconde moitié du seizième siècle que ces fléaux semblent s'être acharnés avec le plus de violence sur ce malheureux pays.

En 1553, immédiatement après la conquête, par la France, de la province des Trois-Évêchés, le passage de l'armée des Impériaux y causa les plus affreux ravages. Sous un prétexte que les nécessités de la défense excusent peut-être, mais ne justifient pas, toutes les grandes abbayes, les monuments qui entouraient les trois villes capitales : Metz, Toul et Verdun, furent impitoyablement rasés [1]. Un peu plus tard, à l'époque de la guerre de Trente-Ans, innombrables furent les ravages causés par les bandes suédoises, dont les soldats, presque tous protestants, s'acharnaient principalement sur les édifices religieux. C'est de cette triste époque que datent le pillage et l'incendie du bourg et de l'église de Saint-Nicolas-de-Port, ainsi que des trésors artistiques qui s'y trouvaient.

Léopold et Stanislas, auteurs responsables de la destruction de la plus grande partie du vieux Palais ducal et de la Collégiale de Saint-Georges, vinrent ensuite, et, parallèlement à eux, les chanoines iconoclastes du dix-huitième siècle, pour lesquels tout ce qui se trouvait être « dans le goût gothique », n'était digne que du feu ou du marteau. On juge de ce qui pouvait encore rester de nos richesses artistiques lorsque arriva la Terreur et les dévastations qui l'accompagnèrent à Saint-Étienne de Toul [2] et ailleurs.

---

1. C'est alors que le comte d'Esclavolles, gouverneur de Toul, en rasa les faubourgs, incendia l'abbaye de Saint-Mansuy ainsi que la plus grande partie du monastère, et démolit également l'abbaye de Saint-Évre, parce que ces édifices pouvaient favoriser les approches des assiégeants. Le commandant de Verdun fit raser jusqu'aux fondements l'église Sainte-Croix et l'abbaye de Saint-Paul. Dans la place de Metz, commandée par le duc de Guise, les destructions furent innombrables. « Plusieurs des édifices ainsi sacrifiés à la sûreté publique étaient remarquables non moins par leur magnificence que par leur antiquité, et les arts perdirent autant que la religion. » A. Digot, *Histoire de Lorraine,* 6 vol., Nancy, 1856, t. IV, pp. 164-165.

2. Cf. Albert Denis, *La Dévastation de la cathédrale de Toul pendant la Révolution,* Nancy, 1901.

Ainsi s'explique la pauvreté de notre province en œuvres d'art ou monuments d'architecture de l'époque médiévale et de la Renaissance. Bien peu de leurs vestiges ont pu survivre à toutes les vicissitudes dont nous venons d'abréger la triste nomenclature et, parmi eux, les œuvres des sculpteurs de l'époque immédiatement antérieure à Ligier Richier sont en très petit nombre. Il est donc assez difficile de savoir, d'une façon exacte, à quel degré de perfection pouvait être parvenu l'art qu'il devait illustrer au moment où il allait y faire ses premiers débuts. Nous devons cependant essayer d'en donner au moins une idée générale.

Ce n'est guère qu'à dater de l'avènement du duc René II, en 1473, qu'il est possible de suivre, en Lorraine, un réel mouvement artistique. Avec le jeune duc, les édifices dont le malheur des temps avait jusque-là ralenti ou suspendu les travaux sont repris et vivement poussés. Des constructions nouvelles, plus importantes encore, sont entreprises sur différents points du territoire et le vieux sol lorrain, désormais complètement unifié, se couvre de la blanche robe des manoirs et des églises.

Sculpteurs, peintres, verriers, artisans de tout genre, accourent alors d'un peu partout et trouvent facilement à employer leurs talents. Ils sont surtout occupés à l'embellissement des résidences ducales de Bar ou de Nancy, à la construction du merveilleux monument commencé en 1481 [1], par Simon Moycet, pour abriter les reliques du saint évêque de Myre, à celle de l'église de Vézelise, de Blénod-lès-Toul et à maints autres travaux.

---

1. Cette date est celle indiquée par la Chronique de Lorraine (Calmet, *Hist.*, t. III, preuv., col. civ.) et c'est, il nous semble, celle qui doit être adoptée. Pour bien des raisons, l'année 1495, donnée par l'épitaphe de Simon Moycet, nous paraît tout à fait invraisemblable.

L'historien Digot [1] a tracé un fidèle tableau de cette brillante époque et nous y renvoyons le lecteur.

Les comptes des contrôleurs généraux de Lorraine et les registres des receveurs des différentes villes du duché nous ont conservé beaucoup de noms d'artistes de cette période ainsi que les sujets d'un certain nombre de leurs ouvrages. Mais des mentions d'archives ne sauraient suffire pour permettre d'étudier et surtout d'apprécier une période artistique. Le laconisme de ces documents est tel, qu'il permet difficilement d'établir une distinction entre l'ouvrier le plus habile et le dernier des compagnons. Tous y demeurent confondus sous la dénomination générique d'*ymaigier* et il est impossible, vu le vague de cette qualification, de nous faire une idée, même approximative, du talent de l'individu auquel elle est attribuée. Leur champ d'action, du reste, paraît avoir été des plus larges, car on les voit se charger des besognes les plus humbles tout aussi facilement que des travaux les plus relevés. Sans être doués, tous, d'un mérite supérieur, quelques-uns cependant — il nous est permis de le supposer en voyant les faveurs dont ils furent gratifiés — durent avoir une réelle habileté. On peut même les considérer comme de véritables artistes, car la renommée dont ils ont joui, au moins dans les limites de leur province, semble avoir eu pour point de départ de remarquables travaux.

Aucun d'eux néanmoins ne paraît avoir été une puissante personnalité artistique et ne saurait être égalé à un Claus Sluter ou un Michel Colombe.

Ceci nous explique pourquoi nous ne trouvons pas en Lorraine, avant ni même contemporainement à Ligier Richier, un

---

1. A. Digot, *lib. cit.*, t. IV, pp. 124 à 134.

art ayant un caractère nettement tranché et pouvant, même de loin, être comparé à celui qui était né, en quelque sorte, autour des maîtres de Dijon et de Tours. A la faveur des relations politiques ou commerciales, des influences diverses se firent sentir en Lorraine. Mais aucune d'elles ne put y conquérir une place prépondérante et marquer à son empreinte la production artistique de ce pays.

Nous pouvons cependant établir que, dans l'espace de temps compris entre les dix dernières années du quinzième siècle et le premier tiers, environ, du suivant, la sculpture eut, dans la région qui nous occupe, trois représentants pour ainsi dire officiels. Nous allons les voir, en effet, presque exclusivement employés à des travaux exécutés pour le compte de la famille ducale. Ils durent, suivant la coutume, grouper autour d'eux un certain nombre d'ouvriers secondaires travaillant sous leurs ordres et selon leurs principes. Si nous pouvions authentiquer sûrement quelques œuvres, nous arriverions à nous faire une idée assez exacte du travail des ateliers lorrains au cours de cette période.

Ces trois sculpteurs furent, par ordre de date, Jean Crocq, Gérard Jacquemin et Mansuy Gauvain.

Jean Crocq [1] était établi à Bar-le-Duc, et son origine, à en juger d'après son nom, paraît avoir été flamande [2]. Il nous est révélé, pour la première fois, par les comptes de l'année 1486-1487. Il venait d'exécuter divers travaux à la sépulture du comte

---

1. Ce nom se retrouve indifféremment dans les archives sous les formes Crocq, Crocques, Crock, Kroc.

2. On le croit généralement originaire d'Anvers où des noms analogues au sien se rencontrent dans les archives et dans des listes de confrères de la Gilde de Saint-Luc. Voir à ce sujet, L. Maxe-Werly, « Jean Crocq de Bar-le-Duc, sculpteur imagier et sa famille ». Brochure in-8, 70 p., extraite des *Mémoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 3e série, t. VI, 1897.

Henri, dans la Collégiale de Saint-Maxe, et quelques restaurations aux sculptures d'une cheminée placée dans une des salles du château [1]. Nous le voyons ensuite, à différentes reprises, sculpter des meubles [2], puis des statues [3], et arriver enfin à Nancy vers l'année 1505. Il est alors chargé, sur l'ordre de René II, d'exécuter dans la Collégiale de Saint-Georges le monument funéraire du duc de Bourgogne, Charles le Téméraire [4]. Exempté par le prince de toute charge fiscale presque dès ses premiers travaux, en 1488, à condition de fixer désormais à Bar « sa demeurance et résidence continuelle » [5], il fut, en 1499, gratifié d'une pension annuelle de six livres [6]. En 1505, un apprenti lui était confié, pour une durée de sept années, « afin de lui apprendre et enseignier le mestier d'ymageur ». A cette occasion, le receveur général du duché de Bar, Christophe Liétard, recevait du duc l'ordre de verser annuellement au maître une somme de dix livres, à titre d'indemnité, pour le « norissement » de son élève ; plus une gratification, annuelle également, de pareille somme, « pour le drap d'une robbe » [7].

Il est difficile de fixer la date de la mort de Jean Crocq, dont le nom est mentionné, pour la dernière fois, dans les comptes de l'année 1510-1511.

Nous sommes moins renseignés encore au sujet de Gérard

---

1. Arch. de la Meuse, B, 514 ; registre de compte d'Anthoine Warin, receveur général du duché de Bar.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 994.

3. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1006.

4. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1007.

5. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 3, troisième registre de Jean de Chasteauneuf ; lettres patentes pour les années 1486-1489.

6. Arch. de la Meuse, B, 524, f° 135.

7. Arch. de la Meuse, B, 524, f° 157.

Jacquemin, de son vrai nom Jacquemin Hogier, dit de Commercy, que nous trouvons qualifié, dans un acte du 1er janvier 1486 (1), du titre d' « ymagier » et « Me des œuvres du grant portail de l'église cathédrale de Toul ». Il avait sculpté, pour ce portail, « l'ymage du Roy de Sicile (René II) avec ses armoyries en ouvrage eslevé », et reçu pour ce travail une somme de « deux cens escus ». D'autres travaux dus à son ciseau, des retables d'autel à ce qu'il semble, décoraient l'oratoire du duc (2) ainsi qu'une des chapelles de la Collégiale Saint-Georges (3). Gérard dut mourir peu après l'exécution de la statue destinée au porche de la cathédrale (4), car, dans les comptes de l'année 1491-1492, il est fait mention d'une somme de « dix-sept frans quatre gros » payée « aux vallets de *feu* Me Jacquemin demeurant à Toul » (5).

Le dernier des artistes favoris de René II fut Mansuy Gauvain, et il ne nous est guère connu, lui aussi, que par les diverses mentions relevées à son sujet dans les comptes. Fixé à Nancy, il travailla presque constamment pour la maison ducale, s'occupant à embellir les édifices commencés sous le règne de son protecteur.

Lorsque nous le rencontrons dans les registres du receveur général du duché de Lorraine, au cours de l'année 1505-1506, il

---

1. H. Lepage, « Le Palais ducal de Nancy ». (*Bul. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, t. III, n° 1. Nancy, 1851, p. 20, note.) Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 988.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 979.

3. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 979.

4. Voir sur Gérard Jacquemin, Dom Calmet, *Bibliothèque lorraine, lib. cit.*, col. 536-537 ; abbé E. Martin, *Histoire des diocèses de Toul, Nancy et Saint-Dié*, 3 vol. Nancy, 1900, t. I, p. 548, note. Voir surtout un très remarquable article de Gaston Save, « Gérard Jacquemin et le portail de Toul ». (*Bull. Soc. artist. de l'Est*, novembre 1899, pp. 139 à 148.)

5. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 990.

est qualifié de « menuisier », ce qui semble indiquer qu'il s'était surtout adonné jusque-là à la sculpture sur bois. Il touche alors une somme de « viij fr. v gros » pour « avoir taillié ung ymaige de Nostre-Dame, affublée d'un manteau ouvert » (1). Cette statue, destinée à la chapelle primitive de Notre-Dame de Bon-Secours, appelée alors « Chapelle des Bourguignons », est parvenue jusqu'à nous. Elle se voit, aujourd'hui encore, dans le somptueux édifice qui a remplacé, au dix-huitième siècle, le modeste oratoire élevé par le duc René II en souvenir de sa victoire du 5 janvier 1477.

A la suite de ce travail, Gauvain fut chargé d'exécuter la statue équestre du duc Antoine, fils et successeur de René II, placée, vers 1511, dans la niche située au-dessus de la grande porte d'entrée du Palais ducal de Nancy (2). Henri Lepage (3) le regarde en outre comme l'auteur probable, soit en totalité, soit en partie, de la riche décoration du portique au milieu duquel son œuvre se trouvait encadrée. Nous ne croyons pas pouvoir partager cette opinion. Ces sculptures, aussi bien du reste que la conception décorative de cette partie du Palais appelée la « Porterie », dénotent un genre tout nouveau dont nous ne connaissons, en Lorraine, aucun exemple antérieur. Gauvain, représentant de la tradition gothique, dut demeurer étranger à cette fière décoration italianisante.

---

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1005. Cf. Chr. Pfister, *Histoire de Nancy*, t. I, p. 570, note.

2. Cette statue décora la Porterie jusqu'en 1792. Elle fut brisée le 12 novembre de cette année par un bataillon de Marseillais qui venait d'entrer à Nancy. La statue actuelle, œuvre du sculpteur Giorné-Viard, a été mise en place en 1851.

3. H. Lepage, « Mansuy Gauvain », biographie artistique, dans *Mém. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, t. II, n° 1, Nancy, 1851, p. 55. Voir également « Le Palais ducal de Nancy », *art. cit.*, pp. 28 à 36 ; Gaston Save, « Le tombeau de saint Mansuy, à Toul ». (*Bull. Soc. artist. de l'Est*, mars 1897, pp. 49-50.)

On a cherché également à lui attribuer le monument funéraire élevé, dans l'église des Cordeliers de Nancy, sur la sépulture de René II. Aucun document ne vient malheureusement appuyer cette assertion, qui ne repose que sur la similitude de style de quelques statues secondaires, les groupes principaux ayant disparu. La chose paraît cependant assez vraisemblable.

En 1512, certains dommages étant survenus au tombeau du Téméraire, sculpté par Jean Crocq quelques années auparavant, le soin de les réparer échut à Mansuy Gauvain. Il y refit plusieurs pièces accessoires et remit deux jambes neuves à l'effigie du duc [1].

En 1527, voulant sans doute fixer définitivement l'artiste à Nancy, le duc Antoine lui assigne une pension sur la recette générale de Lorraine, afin, dit la lettre patente, de l'aider à subvenir aux besoins de sa famille [2].

A dater de ce moment, il ne se fait plus aucune construction au Palais ducal de Nancy, sans que Mansuy Gauvain ne soit appelé à y travailler. Au cours de cette même année, 1527, il sculpte les bases et les chapiteaux d'une fontaine que le duc fait ériger dans les jardins de la Cour. Cette fontaine était de jaspe, nous apprennent les comptes, et, détail particulier qu'il est bon de relever en passant, les colonnes pour lesquelles notre imagier taillait « les sourbasses et chapiteltz » avaient été amenées de Lombardie [3]. En 1529, il exécute différents travaux dans les

---

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1017.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1047.

3. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1039. « Dépense pour la construction d'une fontaine dans le jardin du palais ducal. » Dans les comptes de l'année 1532-1533, autre « dépense pour la neuve fontaine faite au jardin du palais ducal » ; différentes sommes sont payées à Mansuy Gauvain et à Jean, son fils, pour « ouvrages à ceste fontaine ». Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1053.

appartements de la duchesse de Lorraine et fait une cheminée en marbre pour le cabinet de cette princesse [1].

En 1534, il prépare plusieurs « pierres de jaspe », destinées à supporter un grand « chandellier » de cuivre dans la Collégiale Saint-Georges [2].

En 1542, il restaure différentes statues, représentant des sujets sacrés ou profanes, placées sur les cheminées des chambres du palais, et se charge d'autres travaux de minime importance [3]. La même année, en compagnie de Jehan Mansuy, son fils, tailleur d'images comme lui, il travaille pour l'église des Clarisses de Pont-à-Mousson, dans le monastère desquelles s'était retirée Philippe de Gueldres, veuve de René II [4].

La carrière de notre artiste s'arrête là, et à partir de cette date il n'est plus fait aucune mention de lui dans les comptes.

Telles sont, brièvement résumées, les indications concernant

---

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1042. Le marché pour l'exécution de cette cheminée est passé entre le sculpteur et le peintre Hugues de la Faye.

2. Arch. de Meurthe-et-Moselle, B, 7615. Le chandelier fut fondu par « Jean, fondeur à Nancey » et placé « au bout de la sépulture des ducs Jean et Nicolas ». Le peintre Hugues de la Faye exécuta ensuite différentes peintures « aux ventillons d'alentour le pied dudict chandellier ».

3. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 7630. Les « petites ymaiges racoustrées » par Mansuy Gauvain, étaient : « ung sainct Sébastien auquel il a reffaict une jambe toute neufve. *Item,* trois déesses qu'il a recolé et repoly. *Item,* ung Dieu de Pitié, auquel il a refaict une jambe neufve et faict des couvertes (couvercles) en deux copples (coupes) et repoly deux salières d'albâstre. »

4. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1071. Mansuy Gauvain avait exécuté et mis en place « en l'église des sœurs Saincte Claire du Pont-à-Mousson... par marché à luy faict par le beau père confesseur... deux collonnes de nouvelles pierres ». Son fils, « Jehan Mansuy », avait exécuté de son côté « de l'ordonnance de nostre souverain seigneur... ung tableau de crucifiement... que nostredict seigneur a donné à la Royne » (Philippe de Gueldres). Il avait fait également : « Une grande crosse et deux écussons avec ung ange, le tout de noir, a mectre sur le grant autel des sœurs du couvent du Pont à Mousson que la Royne a faict faire, lequel Monseigneur a ordonné le payer. »

les trois principaux artistes lorrains durant une période d'environ cinquante ans.

A côté d'eux évidemment, surtout si l'on considère la prodigieuse floraison artistique de cette époque, il y en eut d'autres, dont nous aurions pu tout au moins relever les noms. Leur mérite nous ayant paru secondaire, nous n'avons pas cru devoir le faire ici. Ce que nous venons de dire suffit, il nous semble, pour donner une idée de la condition et des divers genres de travaux auxquels étaient employés les prédécesseurs immédiats et même un contemporain de Ligier Richier. Essayons maintenant d'avoir un aperçu de leurs œuvres.

Autant qu'il est permis d'en juger d'après le dessin des albums de Gaignières[1], le tombeau du Téméraire, qui paraît avoir été l'œuvre capitale du premier de nos artistes, Jean Crocq, est entièrement conçu selon la plus pure tradition gothique. Nous y trouvons, en effet, tous les éléments tant de fois mis en œuvre par la longue série des *tombiers* du Moyen Age. Le sarcophage — dont la seule face visible est ornée d'arcatures en ogives tréflées ayant peut-être abrité des *pleurants* — est encastré dans un enfeu décoré d'une riche ornementation du style flamboyant le plus pur. Sur la dalle de recouvrement, le défunt, en armure, est étendu les mains jointes; la tête, appuyée sur un coussin, est abritée sous un dais finement ciselé; une bête héraldique, sans doute un lion, est couchée aux pieds du *gisant*. Un arc en accolade, couronné

1. Ce dessin, jadis volé à la Bibliothèque Nationale, a été retrouvé à Oxford, à la Bibliothèque Bodléienne. Il a été exécuté à la fin du dix-septième siècle, par un artiste du nom de Paillot, pour le président de Blaizy. Voir à ce sujet : Maxe-Werly, *lib. cit.*, pp. 39 à 43 ; Gaston Save, « Le Tombeau du Téméraire à Nancy » (*Bull. Soc. artist. de l'Est*, mars 1898, pp. 41 à 48); Pfister, *Histoire de Nancy*. Nancy, 1902, t. I, pp. 238 à 242.

d'un élégant fleuron, ferme le sommet de l'ouverture extérieure

LE TOMBEAU DU TÉMÉRAIRE EN LA COLLÉGIALE SAINT-GEORGES
(D'après un dessin de la collection Gaignières)

de l'enfeu. Des contreforts à pinacles, engagés dans la muraille,

en soutiennent les retombées, et le nu du mur, au-dessus de l'arcade, est décoré d'un fenestrage formé de neuf baies, dans le remplage desquelles alternent les armes de Bourgogne et de Flandre. Au-dessous sont rangés six écussons armoriés. Quatre statues, portées sur des culs-de-lampe, soutiennent : l'une des armoiries, les autres des attributs. Le style fleuri de la fin du quinzième siècle s'épanouit là dans toute sa splendeur, et aucun des éléments de cette riche décoration ne peut nous faire pressentir encore la brusque volte-face que nous allons pouvoir constater bientôt.

« L'ymaige de Nostre-Dame affublée d'un manteau ouvert » se voit, comme nous l'avons dit, dans l'église Notre-Dame de Bon-Secours, à Nancy. Elle est placée, malheureusement un peu trop haut, dans une niche située tout au fond de l'abside, en arrière du maître-autel.

La Vierge, debout, les pieds reposant sur un socle taillé en rocaille, les bras tombants et légèrement écartés, étend son manteau sur un groupe de vingt personnages, dix à droite et dix à gauche, agenouillés autour d'elle dans l'attitude de la supplication et de la prière. On distingue, dans le groupe de droite [1], un pape, deux cardinaux, un évêque, des prêtres, des moines, des religieuses; dans celui de gauche, un empereur, un roi, une reine, des princes et des gens du peuple. C'est l'emblème de l'humanité, figurée là par les représentants de toutes les classes sociales, accourant aux pieds de Marie et cherchant sous sa protection tutélaire un abri contre les coups de la justice divine, irritée contre le monde à cause de la multitude de ses crimes. L'exécution, bien qu'un peu lourde et épaisse, ne manque pas de saveur. Le grand manteau, enveloppant la Vierge de la tête

1. Relativement à la Vierge ; à gauche, par conséquent, du spectateur faisant face à l'autel.

aux pieds, descend gracieusement jusqu'à terre, abritant sous ses amples plis les petites figures agenouillées. Le visage, rond et plein, est encadré d'une guimpe tombant sur la poitrine, et la physionomie, empreinte d'une sentimentalité naïvement indiquée, exprime une douceur souriante. Un corsage collant enveloppe le buste au-dessous duquel vient se nouer, non sans élégance, une ceinture légère. Les plis de la robe, assez multipliés, mais nettement accusés, rappellent de très près les draperies des statues gothiques, dont le groupe qui nous occupe conserve encore, malgré certains défauts de proportion, tous les caractères [1].

L'examen de ces deux œuvres, les seules sur lesquelles nous puissions mettre un nom et dont il nous soit possible d'analyser les éléments, nous amène logiquement à conclure que le style français, évidemment transformé et détendu par des apports d'origines diverses, mais pur encore de tout mélange italien, était fortement implanté en Lorraine au début du seizième siècle. Il n'en était déjà plus de même dans les provinces proprement françaises, dans la France royale, à Paris et sur les bords de la Loire, où l'art national cédait la place à l'art ultramontain, dont la cour de France, depuis la chevauchée de Charles VIII en Italie, s'était engouée.

Ce fait — et nous ne pouvons nous dispenser d'en faire la remarque — semblera peut-être assez extraordinaire car, depuis le second tiers du quinzième siècle, de nombreux contacts avaient eu lieu entre la Lorraine et l'Italie, les princes lorrains ayant,

---

1. Le groupe de Notre-Dame de Bon-Secours a été souvent reproduit. La dernière et la meilleure de ces reproductions illustre l'article publié par M. Paul Perdrizet dans la *Lorraine-Artiste*, 1905, p. 113 et le frontispice de son magnifique ouvrage : *La Vierge de Miséricorde, histoire d'un thème iconographique*, Paris 1908. Une reproduction à plus petite échelle dans Pfister, *lib. cit.*, t. I, p. 570.

soixante ans au moins avant les rois de France, dirigé des expéditions militaires dans la péninsule [1].

En 1435, René Ier, duc de Bar et mari d'Isabelle, duchesse de Lorraine, devenu en 1434, par la mort de son frère aîné, Louis, le chef de la maison d'Anjou, héritait du royaume de Naples que venait de lui léguer sa cousine Jeanne II. Retenu prisonnier à Dijon par Philippe le Bon, il ne pouvait aller recueillir lui-même la riche succession qui venait de lui échoir, mais sa femme partait à la fin de l'année pour Naples. Trois ans plus tard, René, délivré enfin de sa captivité, allait rejoindre Isabelle et son séjour en Italie se prolongeait jusqu'en 1442.

Si René d'Anjou ne retourna plus en Italie, son fils, Jean II, devenu duc de Lorraine en 1453, à la mort de sa mère Isabelle, n'y fit pas moins de quatre expéditions. La première date de 1455, année au cours de laquelle il s'achemine vers la Toscane « avec deux cents gentilhommes qui portaient sous leurs armures des casaques de satin jaune et montaient des chevaux couverts de caparaçons semés de croix de Lorraine [2] ». Cette chevauchée, marquée par d'heureuses opérations militaires, se termina en 1456. On retrouve de nouveau le duc à Gênes, puis à Naples, en 1458 ; à Naples de nouveau en 1462.

René II, fils de Ferry II de Lorraine, comte de Vaudémont, et d'Yolande d'Anjou-Lorraine, fille de René Ier, devenu duc de Lorraine en 1473 et de Bar en 1484, du chef de sa mère, avait, dans sa jeunesse, passé plusieurs années à Florence où il avait

---

1. Cette partie de notre travail a été rédigée sur les indications et les observations qui nous ont été faites, lors de notre soutenance de thèse, par M. Robert Parisot, professeur d'histoire de l'Est de la France à l'Université de Nancy. Nous lui adressons tous nos remerciements.

2. Digot, *Hist. de Lorraine, ouv. cit.*, t. III, p. 98.

complété, à l'école du grammairien Georges-Antoine Vespuce, l'éducation brillante qu'il avait reçue en Lorraine de Didier de Bistroff, chanoine et archidiacre de Toul, son premier précepteur [1]. Neuf années après son avènement, en 1482, il retournait dans la péninsule, sur l'appel fait à ses armes par la République de Venise, afin de combattre avec elle contre le duc de Ferrare. Il se préparait dans la suite, comme son grand-père, à tenter de nouveau la conquête du royaume de Naples, lorsque Charles VIII, désireux de risquer pour son propre compte cette téméraire entreprise, l'invita, par bonheur, à demeurer dans ses États.

Le duc Antoine, fils et successeur de René II — sous le règne duquel Richier débuta dans la carrière artistique — connut, lui aussi, l'Italie. Confié très jeune, par son père, au roi de France Louis XII, il fut, par ce dernier qui l'affectionnait fort, emmené une première fois au delà des monts, lorsque l'armée française franchit les Alpes pour aller combattre les Génois qui venaient d'installer chez eux le régime républicain. Plus tard, devenu depuis peu duc de Lorraine, il quitte son duché au début de mars de l'année 1509 pour suivre encore une fois le roi de France en Italie où il arriva au commencement du mois d'avril. Antoine assista, le 14 mai, à la célèbre bataille d'Agnadel où il se distingua par sa valeur. Il commandait un escadron formé de quarante gentilshommes lorrains qui l'avaient suivi dans son expédition et parmi lesquels se trouvaient les représentants des premières familles du pays. Le séjour se prolongea jusque dans le courant de l'année 1510, époque à laquelle, en compagnie du roi de France qu'il quitta à Lyon, le prince regagna la Lorraine après un court arrêt dans la capitale du Barrois où était allée l'at-

1. Digot, *Hist. de Lorraine, ouv. cit.*, t. III, p. 226.

tendre Philippe de Gueldres, sa mère, chargée durant son absence de la régence du duché [1].

Cinq années plus tard, en 1515, le duc Antoine accompagnait une fois encore le roi de France en Italie, mais c'était, cette fois, François Ier. Il assista à la bataille de Marignan, suivit le roi à Bologne et revint en Lorraine au mois d'avril 1516.

En dehors des rapports de tout genre que ces diverses expéditions entretinrent pendant près de quatre-vingts ans entre les deux pays, nous devons signaler la présence, passagère il est vrai, d'un artiste italien célèbre : *Pietro da Milano*. Amené en France par René d'Anjou, en 1461, il accompagna le monarque à Bar au cours du voyage qu'il y fit l'année suivante, et son séjour, dans cette ville au moins, est incontestable. Des textes publiés par Maxe-Werly [2] établissent qu'il avait, sur place, exécuté différents travaux, dont il ne nous reste plus aucun vestige.

Faut-il également, avec le même auteur, reconnaître *Francesco Laurana* dans ce « maistre Laurens le fondeur » signalé dans des comptes publiés par Henri Lepage [3] ? Cette identification, ainsi que le déclare M. Paul Vitry dans son récent travail [4], est une hypothèse fort hasardée et rien ne semble devoir nous autoriser à l'admettre. Le fondeur Laurens, qui, vers 1480, travaillait à la Collégiale Saint-Georges de Nancy, et exécutait, en 1495, à la Collégiale Saint-Laurent de Joinville, la sépulture de Ferry II de

---

1. Digot, *Hist. de Lorraine, ouv. cit.*, t. IV, p. 13.

2. L. Maxe-Werly, *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois, antérieurement à l'époque de la Renaissance*. Paris, Champion, 1900, pp. 16-23. Cf., sur ce travail, l'opuscule de M. L. Germain de Maidy : *Remarques sur l'ouvrage de M. L. Maxe-Werly, intitulé... etc.* Nancy, Sidot, 1907.

3. *Le Palais ducal de Nancy, art. cit.*, p. 101 ; « L'Insigne église collégiale Saint-Georges de Nancy » (*Bull. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, t. III, n° 1, p. 178).

4. Paul Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, pp. 120-121. M. L. Germain, *Remarques...*, p. 32, a émis une opinion semblable.

Lorraine-Vaudémont, n'a, tout tend à le prouver, rien de commun qu'une fausse similitude de nom avec l'artiste célèbre.

Pietro da Milano, « Pierre de Millain », comme l'appellent nos vieux comptes, est, nous pouvons l'affirmer avec une certitude presque absolue, le seul artiste transalpin dont il soit possible de trouver des traces dans nos archives au cours d'une période de près d'un siècle dont nous plaçons le début aux environs de 1450. La cause de ce fait, qui forme un saisissant contraste avec ce qui se peut constater en France à la même époque, nous paraît difficilement explicable, de même que le peu d'engouement que semblent avoir éprouvé les seigneurs lorrains pour l'art dont les brillants dehors avaient séduit si vite leurs compagnons français.

Peut-être le contact, réduit en somme à quelques unités, fut-il trop rapide pour avoir pu porter chez nous les fruits qu'il produisit si vite sur les bords de la Loire ?... Quoi qu'il en soit, et malgré tout ce qui semblait devoir contribuer à sa rapide diffusion, l'art italien ne fit en Lorraine qu'une entrée assez tardive. Une sorte de résistance, plus instinctive peut-être que raisonnée, s'est produite, dont le tempérament local, plus froid, moins impulsif et peu porté vers les nouveautés, d'où qu'elles vinssent, est sans doute l'unique cause.

Ce fut, ici comme partout ailleurs, dans la décoration ornementale que le goût nouveau se fit sentir d'abord. Mais comme nos vieux imagiers, très attachés à leurs traditions — on pourrait presque dire à leurs routines — étaient avant tout des statuaires, abandonnant volontiers la partie décorative de leurs travaux à des ornemanistes — ce que furent précisément les premiers ouvriers italianisants dont nous rencontrons les œuvres — il devait s'écouler un certain temps encore avant que le robuste

style français qui caractérise leurs productions fût modifié et gâté par le mal italien.

Le premier exemple de ce mélange de deux styles nous est donné par le mausolée de René II, élevé de 1508 à 1510 dans l'église du couvent des Cordeliers de Nancy[1]. Les auteurs, car le travail est visiblement dû à plusieurs mains, sont anonymes. Mansuy Gauvain y eut-il sa part ? Quelles sont, dans ce vaste ensemble, les parties pouvant lui être attribuées ? Il est impossible de le déterminer.

A première vue, la composition diffère essentiellement de celle des tombeaux de type français, dont celui du duc de Bourgogne nous a offert un très brillant modèle. Elle consiste en une sorte de grand retable, adossé à la muraille, et formé par la superposition de deux registres nettement séparés.

Au-dessus d'un soubassement haut d'environ $0^{m},70$, en avant duquel était placé un monument de bronze aujourd'hui disparu, s'élèvent deux pilastres assez saillants qui encadrent une sorte d'arcade à linteau horizontal et que couronnent des chapiteaux à l'antique. La voussure de l'arcade est remplie par deux corps de moulure en retraite, et le fond garni de draperies peintes, sur lesquelles sont fixées des plaques de marbre portant de longues inscriptions. Au-dessous, le duc, à genoux devant la Vierge qui lui présente l'Enfant Jésus. René est en costume d'apparat ; sur son prie-dieu sont symétriquement disposés les insignes de la dignité souveraine : la couronne, l'épée avec son baudrier et le sceptre. En plus, deux livres, l'un ouvert, l'autre fermé : sans

---

1. Voir, au sujet de ce tombeau : abbé Guillaume, « Les Cordeliers et la Chapelle Ducale de Nancy » (*Mém. Soc. Archéol. lorr.*, t. II, 1851, pp. 97 à 104) ; Chr. Pfister, *lib. cit.*, t. I, pp. 625 à 627.

doute le livre d'heures et le missel du défunt[1]. Sur la clef du linteau sont figurées les armes pleines de Lorraine, surmontées d'un cimier de bronze supportant un aigle aux ailes éployées. En arrière, sculptées sur les moulures dont nous avons parlé, des arabesques alternent avec des écussons portant les armoiries des trois duchés : fleurs de lis de France avec la bordure d'Anjou; alérions de Lorraine et barbeaux de Bar.

Une frise assez étroite, garnie de redents trilobés, réunit les deux pilastres; un cordon saillant couronne cette partie du monument.

Le registre supérieur, encadré également par des pilastres, est divisé en deux parties par un pilastre central. De chaque côté sont disposées trois niches à ouvertures en plein cintre, dont le tympan est garni d'une large coquille. Dans les deux niches médianes, deux statues, l'archange Gabriel et la Vierge Marie, placées face à face, figurent la scène de l'Annonciation. Dans les autres on voit : à gauche, saint Georges, patron des chevaliers, et saint Nicolas, patron de la Lorraine; à droite, saint Jérôme et saint François d'Assise, titulaire de l'église et fondateur de l'ordre religieux chargé de la desservir.

De volumineux chapiteaux surmontent les pilastres angulaires. Sur la large frise concave qui les réunit et qui couronne l'ensemble du mausolée, sont sculptés quatre groupes d'anges réunis deux à deux, et supportant quatre écussons aux armoiries des royaumes de Hongrie, Sicile, Jérusalem, Aragon. Tout à fait au sommet, dans une sorte de niche ovoïde correspondant au pilastre central, Dieu le Père, siégeant en majesté et accosté de

---

1. Le groupe actuel, de facture très médiocre, a été exécuté en 1818, par le sculpteur François Labroise, d'après des documents anciens.

deux anges, préside à la scène de l'Annonciation. Les pilastres d'encadrement sont surmontés de lourds acrotères sur lesquels sont sculptées de minuscules figurines soutenant des banderoles garnies d'inscriptions.

Les grands éléments décoratifs, pilastres, entablement, bien que d'un aspect un peu lourd, sont fort habilement agencés. Le tout, rehaussé d'or et de vives couleurs [1], est couvert à profusion de ces ornements mis à la mode par les Italiens sur les bords de la Loire [2]. Pieds de candélabres et vases décoratifs, arabesques et rinceaux au milieu desquels se jouent de petits génies, décorent de leurs délicates guirlandes les plates-bandes, les faces et les retours des pilastres. Tous ces détails sont d'une finesse, d'une virtuosité remarquables, trahissant, par leurs tailles vives et leurs plans menus, des mains d'une extrême habileté, rompues par une longue pratique à cette minutieuse et délicate besogne.

Au milieu de cette décoration alerte et légère, la facture toute gothique encore des statuettes forme un saisissant contraste. Lourdes et trapues, épaissies par les plis de leurs draperies dont le style demeure assez large, on devine en elles la main plutôt rude d'un ouvrier imbu des traditions gothiques, complètement étranger aux délicatesses italiennes avec lesquelles il voisine. Très gothiques encore, non seulement d'esprit mais aussi d'exécution, les angelots aspidophores de la corniche, les redents tréflés, les banderoles ondulées et chargées d'inscriptions qui se

---

1. La majeure partie de ces peintures avaient été exécutées par un enlumineur nommé Pierrequin. « A maistre Pierrequin, painctre, la somme de mil frans qu'il debvoit avoir par marché à luy fait de poindre la sépulture du feu Roy de Sicile que Dieu absoille. » Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1012.

2. Le plus ancien exemple d'une décoration de ce genre nous est offert par les deux pilastres de l'encadrement extérieur du Sépulcre de Solesmes, daté de 1496. Voir Paul Vitry, *lib. cit.*, p. 193.

voient en certaines parties du monument. Malgré cela, la part faite aux nouveautés domine l'ensemble de l'œuvre, et le mausolée du duc René est d'une importance capitale pour l'histoire de l'introduction du style Renaissance en Lorraine.

Il y a beaucoup de ressemblance entre ce mausolée et un autre tombeau, non moins digne d'intérêt, d'un Lorrain illustre de la même époque : c'est celui que s'était fait élever de son vivant, entre les années 1512 et 1517, dans l'église de Blénod-lès-Toul, l'évêque Hugues des Hazards [1].

L'aspect général du tombeau de Hugues, bien que plus simple, rappelle le tombeau de René. Il affecte également la forme d'un retable adossé à la muraille et présente, en son milieu, un enfoncement rectangulaire surmonté d'une série de niches abritant des statuettes. Le tout, encadré de pilastres angulaires reliés par un entablement et des cordons moulurés, repose sur un soubassement à hauteur d'appui, dans lequel sont creusées une suite d'arcatures abritant des figures de religieuses et de moines qui font ici office de pleurants.

Dans l'enfoncement central est placé le gisant, de grandeur naturelle, et traité en très haut relief. Mais les faibles dimensions en hauteur et en profondeur de cette partie du monument, ne permettant pas à l'artiste d'y loger complètement l'effigie du défunt, il a eu recours à un artifice visiblement emprunté aux tombeaux italiens [2]. Sa statue est disposée de trois quarts à

1. Évêque de Toul, 1506-1517. Voir, sur le tombeau de Hugues des Hazards : abbé Guillaume, « Tombeau de Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-lès-Toul » (*Mém. Soc. Archéol. lorr.*, t. I, 1853); abbé Clanché, « Le Tombeau de Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-lès-Toul » (*Bull. Monumental*, 69e année, nos 1-2). Caen, 1904. Pour le surhuméral des évêques de Toul, abbé E. Martin, *Revue de l'Art Chrétien*, 1904.

2. Dans ces monuments, en effet, les gisants ne reposent jamais carrément

droite, relevée sur un plan fortement incliné d'arrière en avant, et demeure ainsi entièrement visible.

Cette effigie, d'une remarquable exécution, représente Hugues des Hazards, revêtu de tous les ornements afférents à sa dignité : l'aube, la dalmatique légèrement fendue sur le côté et que recouvrent presque entièrement les amples plis d'une chasuble

(*Phot. de l'auteur*)

BLÉNOD-LÈS-TOUL — TOMBEAU DE HUGUES DES HAZARDS (DÉTAIL DU GISANT)

gothique. Le surhuméral des évêques de Toul est posé sur les épaules. La tête, empreinte d'un accent d'individualisme fortement rendu, s'appuie sur un coussin aux angles duquel pendent de grosses houppes. Elle est coiffée de la mitre précieuse au-dessous de laquelle se remarque une large calotte. Les mains, gantées, sont ramenées et jointes sur le devant de la poitrine; l'annulaire et le pouce de la main droite portent : l'un, l'anneau pastoral; l'autre, l'anneau doctoral. La crosse, maintenue sous le bras gauche,

---

sur leur sarcophage ; ils sont légèrement tournés du côté du public afin que rien ne soit perdu des formes étudiées et voulues par l'artiste. Cf. P. Vitry, *Michel Colombe..., lib. cit.*, p. 182.

repose le long du corps; le nœud en est fortement développé et la volute, ornée de crochets, s'épanouit en deux larges feuilles frisées. Les pieds du prélat, tournés vers l'orient et enveloppés dans la chute des plis du vêtement, reposent sur un lion accroupi.

Voilà un très bel exemple de la statuaire lorraine dans le premier quart du seizième siècle. Très réaliste dans le rendu de la physionomie, elle reste sobre et logique dans les draperies, qui sont d'une belle ampleur et disposées avec simplicité et symétrie. Les moindres détails du riche costume du pontife sont traités avec beaucoup de précision, un souci minutieux d'exactitude.

Les sept figurines placées dans les niches de la partie supérieure du monument [1], et d'une exécution un peu plus lourde que la figure principale, ne sont pas sans offrir certaines similitudes avec celles du tombeau de l'église des Cordeliers. Elles représentent les sept sciences universitaires, *artes liberales,* et rappellent la protection attentive accordée aux écoles et aux études par le prélat défunt.

Ce thème décoratif, que le Moyen Age français n'avait cessé de reproduire depuis le treizième siècle, est ici particulièrement curieux. Les Italiens, en suivant les textes beaucoup plus étroitement que ne l'avaient fait les Français, l'avaient, eux aussi, adopté depuis longtemps et souvent consacré à l'ornementation des monuments funéraires. L'usage que nous en voyons faire ici, de même que la façon dont sont traités les différents attributs des figures allégoriques prouve, ainsi que l'a montré M. Paul Gardeil [2], que l'auteur des plans du tombeau de Hugues des Hazards

---

1. Voir la gravure en tête du chap. XV, p. 333.

2. Paul Gardeil, « Les sept sciences universitaires au Tombeau de Hugues des Hazards, dans l'église de Blénod-lès-Toul », dans *Bull. Soc. Archéol. lorr.*, juin-juillet 1906.

s'est visiblement inspiré des sculptures ou peintures quattrocentistes. Mais le ou les artistes chargés de l'exécution ont traduit ces données selon le traditionnalisme gothique et la frise de Blénod, intéressante par sa technique d'abord, le devient beaucoup plus du fait que nous y trouvons, interprétés selon le vieil esprit, des modèles italiens conformes au symbolisme humaniste de l'art ultramontain.

Le costume de chacune des figures du *Trivium* et du *Quadrivium* est assez chargé; leurs draperies sont larges et amples; les plis en demeurent souples, sans cassures exagérées ni maniérisme. Les attributs, qui ne sont pas des plus clairs pour nous — la preuve en est qu'on s'y est trompé [1] — étaient compris plus aisément par les beaux esprits du temps, qui avaient la clef de ces allégories. Les physionomies ont une saveur réaliste assez rude ; il faut d'ailleurs faire abstraction de la polychromie actuelle, qui est l'œuvre déplorable d'un barbouilleur allemand auquel le tombeau de Hugues a été livré vers 1860. Le hanchement prononcé de certaines figures est également à remarquer.

Les dix statuettes de pleurants, moines et religieuses, disposées deux à deux sur la base du tombeau, dans des niches à double couronnement, séparées par des colonnettes, offrent le même style et les mêmes caractères. Elles ne présentent, comme celles du mausolée de René II, aucun élément étranger.

Les tombeaux de saint Mansuy, à Toul, de saint Euchaire, à Liverdun, sculptés vers le même temps, et sur lesquels nous ne croyons pas devoir nous étendre, sont également des œuvres traitées dans le même esprit [2]. Les « tombiers » qui ont conscien-

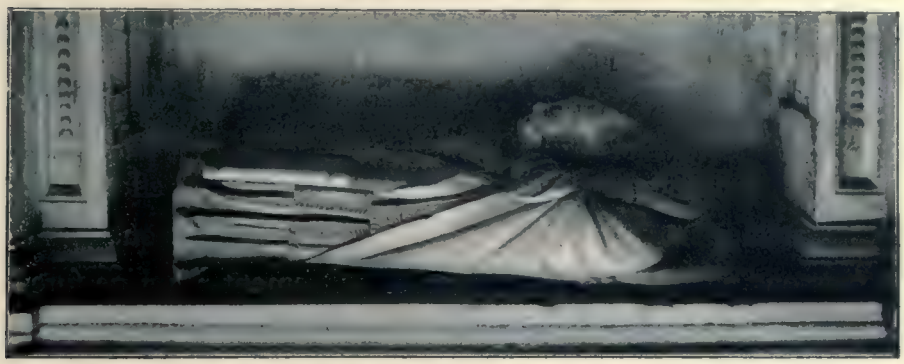
---

1. Nous faisons allusion aux erreurs commises par M. Clanché ; elles ont été rectifiées par M. P. Gardeil.

2. Le tombeau de saint Mansuy, exécuté en 1512, sur l'ordre de l'évêque

cieusement taillé ces figures énergiques, même un peu rudes, n'avaient rien emprunté à l'Italie.

Il en va tout autrement, si l'on considère la composition et la décoration. A ces deux points de vue, le monument de Blénod et, bien que beaucoup plus simples, les tombeaux de Toul et de Liverdun, offrent des points de similitude avec celui de René.



(*Phot. de l'auteur*)

LIVERDUN — TOMBEAU DE SAINT EUCHAIRE (DÉTAIL DU GISANT)

Le mausolée de Hugues des Hazards, en particulier, rappelle de bien près ce dernier. Les lignes générales de la composition, les motifs qui s'épanouissent sur les bases des pilastres angulaires; ces pilastres eux-mêmes où courent, disposées en torsades,

---

Hugues des Hazards, se trouve dans la crypte de l'ancienne église de l'abbaye de ce nom, au faubourg de Toul. Il est attribué à Mansuy Gauvain. Le personnage, traité en très haut relief, y est représenté couché, les yeux grands ouverts, une main sur sa crosse, l'autre bénissante. Deux pilastres à panneaux ornés de croisettes, dont les chapiteaux sont surmontés de pots à feu, encadrent cette figure rude et énergique, circonscrite dans une arcade ornée d'oves. Voir, sur ce sujet, Gaston Save, *Bull. Soc. artist. de l'Est,* mars 1897, texte et pl. Le tombeau de saint Euchaire, exécuté vers la même époque que le précédent, est placé dans l'église paroissiale de Liverdun. Il représente le saint évêque, décapité et tenant sa tête entre ses mains, étendu au-dessous d'une arcature en plein cintre, couronnée d'une architrave supportée par deux pilastres ornés de rinceaux semblables à ceux de la « Porterie » du Palais ducal et du mausolée de René II. Voir également Gaston Save, *Bull. Soc. artist. de l'Est,* mai 1897, texte et pl.

des guirlandes de feuillages ornemanisés ; leurs chapiteaux à volutes; les profils et les ornements des moulures; les niches à coquilles; tout cela est proprement italien. Aucun lien, aucun rapport, même éloigné, ne relie ce riche et gracieux décor au style robuste et fort des figures qu'il enveloppe. Il y a là deux ateliers très distincts, deux classes d'ouvriers de goût et d'éducation différents, dont chacun garde sa spécialité nettement accusée, sans chercher à se pénétrer ni à empiéter dans le domaine du voisin.

Les comptes viennent confirmer, du reste, les conclusions déduites de l'examen des œuvres. On y trouve, en effet, à côté des véritables statuaires, un certain nombre d'ouvriers qualifiés de « massons en molures, feuillaiges et aultrement » qui ne furent probablement jamais que de simples ornemanistes[1]. Travaillant parallèlement à nos imagiers, dans un domaine déterminé, et considérés comme des compagnons ou aides d'ordre secondaire, ils ne pouvaient guère exercer une influence sérieuse sur une école de sculpture fortement constituée bien avant leur apparition en Lorraine. Ici, comme en Touraine et ailleurs, les artistes du cru acceptèrent, sans répugnance aucune, les principes de la décoration italienne. Ils continuèrent à tailler leurs « ymaiges » selon leur éducation et leur goût, sans chercher à les mettre en harmonie avec le style du décor dans lequel elles devaient figurer. Ils transmirent leur manière de traiter la statue à leurs successeurs immédiats qui, même assez avant dans le seizième siècle, feront encore fréquemment œuvre gothique et française. Ces derniers seulement — et ce cas dut être celui de Ligier Richier — se trouvant en concurrence non plus avec de

1. Voir plus loin, p. 95, note 1.

simples ornemanistes, mais de véritables statuaires, pourront, n'étant pas doués comme lui d'un talent robuste et affermi, abandonner leurs traditions et marcher résolument dans une voie où la mode les attirait.

Il paraît donc bien établi, par l'étude des quelques monuments qui nous restent, qu'à l'époque où se peuvent placer les débuts du maître de Saint-Mihiel, la statuaire lorraine était indemne encore de toute influence italienne. Fortement attachée, ainsi que nous venons de le voir, à la tradition gothique et française, elle en avait, selon le milieu et les circonstances spéciales de son histoire, plus ou moins suivi les différentes fluctuations. Moins avancés malgré tout, pour des causes diverses, que ne l'étaient à pareille époque la majorité des ateliers français, les ateliers lorrains — toujours un peu soumis aux influences rhénanes et flamandes — avaient gardé assez fidèlement le caractère et les goûts du terroir. Un certain réalisme, plus observateur, plus réfléchi peut-être qu'inspiré, reste la note dominante, et les œuvres reflètent l'âme de cette contrée si particulariste, si jalouse de son indépendance, si fortement attachée à ses traditions et à ses croyances.

Le travail demeure large, vigoureux, précis dans ses détails, un peu porté à la recherche et à l'élégance. Les physionomies sont expressives sans être toutefois ni mystiques ni sentimentales; le geste est simple, vrai, rarement pathétique ou déclamatoire. Un sentiment de grandeur, d'énergie un peu rude, se dégage de l'ensemble et les exagérations de modelé qui s'y remarquent doivent être voulues. La draperie, épaisse et lourde parfois, ne présente pas trace de maniérisme ; ses dispositions sont des plus simples et les plis, assez sobres, sont toujours logiquement agencés.

Ligier Richier marcha dans cette voie ; comme tous les artistes qui l'y avaient précédé, il fut avant tout un statuaire. Nous ne rencontrerons, dans les œuvres de son atelier, que de rares exemples de sculpture décorative, et, chaque fois qu'une pièce nous révélera le nom du maître, nous l'y verrons toujours suivi du qualificatif d' « imagier ». Né aux environs de l'an 1500, il se fût, dans une autre contrée, trouvé dès ses débuts en pleine transition. Ce n'était pas encore, nous venons de le voir, le cas en Lorraine, mais la chose n'allait pas tarder. Comme dans ces périodes un peu indécises, le style dépend beaucoup moins de la date que du goût, de l'éducation surtout, de ses représentants, l'apprentissage de notre artiste, commencé dans des milieux où les traditions gothiques étaient très vivaces encore, dut être dirigé selon les principes de cet art.

Doué d'une originalité puissante, servi par un talent qui le mit bien vite hors de pair, Richier sut se garder de rompre brusquement avec le vieil esprit national, au moment même où ses contemporains, séduits par la grâce factice des formules étrangères, abandonnaient presque simultanément les méthodes du passé. N'ignorant point les nouveautés, au contact desquelles il se trouva fatalement assez tôt, il ne semble avoir pris d'elles, sans rien céder néanmoins de ses habitudes et de ses idées, que ce qu'il jugea nécessaire pour ne point paraître trop arriéré dans un milieu que leur influence commençait à gagner. Orienté vers une voie nouvelle, par son tempérament d'abord puis par les circonstances elles-mêmes, il sut, tout en gardant le sens ancien, mêler à son art certains éléments plus neufs et arriver à exprimer la vie par des moyens très personnels sur l'origine desquels il ne peut néanmoins subsister aucun doute.

La part faite par Richier aux influences de cet italianisme

ambiant qui pénétrait alors partout, demeura en somme assez restreinte. La pratique, l'observation et l'étude, en développant les qualités du sculpteur, eurent aussi leur part dans la transformation de ses moyens. Lui qui, à ses débuts, avait représenté la pure tradition gothique, arrive peu à peu à une telle perfection des formes, à une telle élégance dans les draperies, qu'il eût fini, si sa période de production se fût prolongée, par tomber dans la miévrerie et le maniérisme. Mais ce maniérisme, à notre avis, ne peut guère lui être reproché ; Ligier donna de lui-même dans ce dangereux courant, mais il y vint progressivement et ne s'émancipa que par degrés. S'il se laissa, un jour, gagner à l'esprit du siècle, ce ne fut pas à la suite de tel ou tel, mais à sa propre manière ; il erra, c'est un fait, mais dans une voie qui était bien à lui.

Malgré cette tendance marquée pour l'élégance, cette recherche de l'expression et du détail qui paraît le pousser parfois à l'exagération, le maître de Saint-Mihiel demeure toujours précis, clair et simple. Ses mouvements, ses attitudes, profondément justes et étudiées, restent en harmonie constante avec le sujet. Ses draperies, un peu trop cherchées, trop savantes quelquefois, sont cependant parfaitement raisonnées. Le jeu en est logique, merveilleusement adapté aux corps qu'elles recouvrent, aux mouvements qu'elles dessinent, aux effets de lumière ou d'ombre que l'artiste en attend. Ses personnages gardent une gravité religieuse, un calme, une sérénité touchante, aussi éloignée de la convention flamande que du théâtral italien et du dramatisme allemand.

Cet art n'était pas celui qui plaisait aux Valois. Richier ne fut qu'indirectement en rapport avec Fontainebleau et la France royale. Seules, peut-être, l'extrême perfection de ses derniers travaux, leur exactitude anatomique, pourraient rappeler les figures élégantes et fines des Germain Pilon et de leurs élèves.

Armé d'une science d'observation peu commune, qui lui a, en quelque sorte, révélé la mécanique des mouvements, le maître connaît à merveille le corps humain et le fait agir à son gré. Par des attitudes qui atteignent presque le réalisme de la vie, il sait faire corroborer l'expression des sentiments tour à tour graves ou sévères, douloureux ou résignés, qui se lisent sur ses physionomies toujours très caractérisées, profondément empreintes de l'idée religieuse, du sens traditionnel et réellement chrétien. Pour lui, la vérité consiste dans la justesse du geste, dans l'intention morale exprimée par chaque groupe ou chaque personnage, bien plutôt qu'elle ne résulte des finesses de la ligne ou des caractères du modelé.

Ligier n'eût pas été cela, croyons-nous, si le grand artiste qu'on lui a trop longtemps donné comme maître avait eu une part quelconque dans sa formation première. Au contact du génie fougueux de Michel-Ange, du brillant des formules qui sont le propre de son école, l'artiste lorrain serait, comme tant d'autres, entièrement tombé dans l'abstraction et le maniérisme. La science plastique, le souci par trop exclusif de la forme, de l'arrangement, eussent étouffé son originalité native. Détourné des sources primitives de son inspiration, il n'eût pas tardé à abandonner ce naturalisme d'exécution, cette grâce un peu naïve et primesautière, toujours idéaliste d'origine, ce style un peu tendu, à l'allemande, qui fait le charme de ses œuvres. Sa vieille éducation gothique l'a maintenu fidèle à des méthodes de travail que ses contemporains français abandonnaient chaque jour davantage.

Son œuvre n'en est que plus curieuse, car elle demeure comme la manifestation dernière de notre art national expirant. Alors que la généralisation, la formule, triomphent partout, elle demeure, par sa recherche du pittoresque, la précision des détails, la familiarité

des types et du costume, d'un intérêt d'autant plus attachant qu'il a fallu au maître, pour maintenir son originalité malgré toutes les influences contraires, un effort incessant, servi par un talent que l'on devine supérieur encore aux œuvres qui nous sont parvenues et dont nous pouvons maintenant aborder l'étude.

TOUL. — FRAGMENT D'UN CHRIST EN CROIX (DÉBUT DU XVIe SIÈCLE)
(Placé autrefois au sommet du gable de couronnement du grand portail de la cathédrale)

(*Phot. de Beauminy*)

HATTONCHATEL — UNE RUE DU VILLAGE

CHAPITRE V

LE RETABLE D'HATTONCHATEL

Sur le territoire du canton de Vigneulles, à dix-huit kilomètres de Saint-Mihiel, au sommet d'un des promontoires de la chaîne de collines qui va de Verdun à Toul et qui sépare la vallée de la Meuse des plaines de la Woëvre, est un très modeste village qui tire son nom d'un castel bâti au neuvième siècle par l'évêque de Verdun, Hatton [1]. De la forteresse, rien ou presque rien n'a survécu, mais l'église collégiale, fondée par un des successeurs du

1. Il occupa le siège de Verdun de 847 à 870 et fit construire le château vers 859. Ce dernier, à cause de sa situation sur une montagne dominant les plaines de la Woëvre, était regardé comme important. Une chapelle, dédiée selon Wassebourg à saint Jean-Baptiste, était annexée à la forteresse. Le fondateur y déposa un bras de saint Maur, évêque de Verdun, sous l'invocation duquel l'église fut placée par la suite ; enfin, il érigea cette chapelle en paroisse et fit don, au siège épiscopal de Verdun, du château et de son territoire.

généreux prélat, reste encore debout [1]. Veuve depuis longtemps de son Chapitre et d'une partie de son cloître [2], coupé par la voie publique, elle sert aujourd'hui d'église paroissiale au petit bourg d'Hattonchâtel.

C'est au chevet carré de cet édifice, construit aux treizième et quatorzième siècles, au-dessous d'un triplet à lancette, que se trouve la première œuvre pouvant être attribuée à Ligier Richier. Elle est datée, nous l'avons dit déjà, de 1523.

A quelques mètres en arrière d'un autel de marbre en forme de tombeau antique, s'élève, porté sur un socle de pierre adossé à la muraille, un retable divisé en trois compartiments distincts par quatre pilastres d'ordre composite, à bases finement moulurées. Leur face est ornée de vases d'où s'échappent de gracieux enroulements où les volutes se marient aux banderoles et aux feuillages stylisés. Un groupe de bucranes s'y voit également, ainsi que divers attributs symboliques parmi lesquels on distingue ceux de la sculpture et de l'architecture : une règle et un compas ; un marteau et un ciseau. Aux chapiteaux, des cornes d'abondance enrubannées remplacent les volutes angulaires ; il en sort des feuillages et des fruits. Ces pilastres supportent un entablement du même ordre dont toutes les moulures sont ornées de perles, de rais de cœur, d'oves et de denticules. Sur la frise courent de gracieux rinceaux reliant des vases et de légers cartouches.

---

1. La Collégiale d'Hattonchâtel fut érigée en 1328, sous l'épiscopat de Henri d'Apremont. Elle subsista jusqu'en 1707, époque à laquelle l'évêque, Hippolyte de Béthune, la réunit à la Collégiale fondée en 1319 au château d'Apremont, par Robert IV et Marie de Bar, son épouse. Le nouveau Chapitre fut alors transféré dans l'église paroissiale de Saint-Étienne, à Saint-Mihiel, où il fut placé sous l'invocation de saint Léopold, saint Maur et saint Nicolas.

2. La partie de ce cloître encore debout date, vraisemblablement, du quinzième siècle ; une salle, capitulaire, du quatorzième siècle, lui est attenante.

(*Phot. Martin-Sabon*)

RETABLE D'HATTONCHATEL

(VUE D'ENSEMBLE)

La partie centrale du retable est surélevée par un arc en anse de panier dont les sommiers reposent sur l'entablement des portiques latéraux. Elle forme ainsi une sorte de niche dont la voussure est décorée d'un quadruple rang de caissons à rosaces et le tympan orné d'une large coquille. Sur le claveau central, taillé en forme de cartouche et légèrement en saillie, l'artiste a gravé les armes du duc Antoine de Lorraine [1]. Un entablement analogue à celui qui surmonte les deux compartiments latéraux couronne le tout. Dans les écoinçons triangulaires ménagés entre l'archivolte et la première saillie du couronnement, se voient deux médaillons circulaires renfermant, traités en bas-relief, les bustes des apôtres saint Pierre et saint Paul.

Tout cet ensemble est peint, les parties saillantes se détachant en or sur fond d'azur. On ne saurait désirer cadre plus beau, plus digne des trois magnifiques reliefs que nous allons décrire.

Le premier, à la gauche du spectateur, représente le *Portement de Croix*. Le Christ, vêtu d'une longue robe traînante, occupe le centre de la composition. Attaché à la ceinture par une corde dont un des bourreaux tient l'extrémité, il tombe sous le faix de la lourde croix qui charge ses épaules. Le corps est affaissé, porté seulement sur le genou gauche qui repose sur le sol et par le bras droit allongé, dont la main étendue s'appuie sur une ondulation de terrain. Ce mouvement, parfaitement compris et étudié, relève le buste, et le Christ tourne, vers ceux qui le suivent, un visage plein d'angoisses, où se peint une intraduisible expression de souffrance résignée. Sur la tête est enfoncée une lourde couronne d'épines ; une partie de la chevelure, rejetée en arrière, retombe

1. Les quartiers de Gueldres et de Juliers ne figurent pas dans cet écusson ; le duc Antoine ne les ajouta jamais officiellement à ses armoiries.

de chaque côté de la figure. Le bras gauche, projeté en avant, enserre et retient la croix.

A l'arrière du Christ, le corps courbé et en partie caché, Simon le Cyrénéen s'avance en soutenant le montant vertical de la croix. Le bonnet pointu à bords relevés qui lui couvre la tête [1] et le profil sémitique fortement accentué font reconnaître le Juif.

Trois femmes se tiennent groupées à l'arrière du cortège. Celle du fond, que l'on aperçoit à peine, est coiffée d'un linge roulé en forme de turban, qu'un tour de l'étoffe passée sous le menton retient sur la tête en encadrant le visage. Ses mains sont jointes ; ses traits douloureusement contractés accusent le chagrin qui l'accable. A ses côtés, une autre femme, Madeleine, que ses longs cheveux tombant sur ses épaules, son corsage finement plissé, font facilement reconnaître, se penche au-dessus de Véronique, qui, placée au premier plan, tient le linge où la Sainte Face vient de s'imprimer. Véronique porte un riche costume, recouvert d'une tunique à larges manches, fendue sur le côté et serrée à la taille par une ceinture. Une agrafe en forme de rosace, posée un peu en dessous, en retient encore les deux pans. Un manteau flottant, noué sur l'épaule droite, complète cet ajustement. Le geste un peu théâtral de la sainte femme, son fin visage, expriment le profond étonnement que lui cause le miracle qui vient de récompenser son acte d'héroïque charité.

A droite de la scène, près du pilastre d'encadrement, on remarque un bourreau vêtu d'un pourpoint collant couvert d'une multitude de crevés. Sa tête est nue, et, d'un mouvement très juste, plein d'aisance, il soulève, en la maintenant par la traverse, la croix dont le poids vient de faire fléchir le patient. Un deuxième

1. Cette coiffure fut longtemps, dans nos contrées, un signe distinctif imposé aux Juifs.

(Phot. de l'auteur)

RETABLE D'HATTONCHATEL — LE PORTEMENT DE CROIX

bourreau, placé à l'arrière-plan, retient aussi de la main gauche l'instrument de supplice. Le bras droit brandit un bâton (aujourd'hui cassé), dont il frappe brutalement l'Homme de Douleurs.

La niche centrale du retable représente la *Crucifixion*. Élevé sur une haute et large croix, le Christ expire en pardonnant; sa tête s'incline en avant; ses bras sont largement étendus, presque horizontaux. Une bande d'étoffe nouée sur le côté droit, dont l'extrémité paraît flotter au souffle du vent, couvre les reins; les pieds superposés, le droit sur le gauche, sont fixés par un seul clou et appuyés sur le suppédanéum [1]. L'anatomie est molle; les formes sont grêles, allongées et maigres; le visage calme et peu expressif.

Au premier plan de cette scène, à gauche [2], l'artiste a placé le groupe familier à tous les imagiers gothiques : la « Pâmoison » *(Spasimo)* de la Vierge. Agenouillée au pied de la croix, Marie s'abat sous la douleur; son corps s'affaisse, sa tête retombe inerte sur l'épaule droite. Les traits, un peu vieillis, sont fins et légèrement contractés; les yeux clos, celui de droite un peu dévié à gauche [3]. Un voile et un long manteau enveloppent de leurs plis secs, aux cassures anguleuses, le corps de la Vierge, que revêt une robe étroite, serrée à la taille, au-dessous de laquelle flotte une ceinture élégamment nouée. Une guimpe, striée d'une série de plis très exactement observés et rendus avec une certaine recherche, encadre le visage et retombe sur la poitrine [4].

---

1. On appelle ainsi l'espèce de tablette fixée au montant de la croix et sur laquelle viennent reposer les pieds du crucifié.

2. La gauche est prise dans le sens objectif. Il en sera de même, à moins d'indication contraire, dans tout le cours de ce travail.

3. Je ne sais si c'est une illusion, mais il me semble que les traits de la Vierge du retable d'Hattonchâtel rappellent la figure de Philippe de Gueldres. Marcel Lallemend avait fait la même remarque.

4. « ... L'artiste a mis dans le visage de la mère de Jésus l'expression de la

Debout, à la gauche de la Vierge, saint Jean se penche sur le corps chancelant et, le maintenant entre ses bras, l'empêche de s'affaisser sur le sol. Le visage imberbe et un peu féminin du jeune apôtre est entouré de longs cheveux bouclés, séparés sur le sommet de la tête ; il contemple avec une affectueuse tristesse celui de sa mère adoptive. Une des saintes femmes, enveloppée elle aussi d'un long voile qui la drape tout entière, s'empresse également auprès de la Mère défaillante. A demi agenouillée en face de cette dernière, elle a saisi son bras droit qu'elle presse avec une affectueuse tristesse. En arrière du groupe, à l'angle gauche du tableau, une autre femme, debout, élève vers le Christ ses deux mains jointes et le regarde fixement avec une tristesse passionnée.

A genoux au pied de la croix, qu'elle entoure de ses bras, se tient sainte Madeleine. Sa longue chevelure ondulée se répand sur ses épaules, et son visage, dirigé vers celui de Jésus expirant, semble implorer dans sa détresse un dernier pardon [1]. En face d'elle, au côté gauche de la croix, un personnage à figure vulgaire tient un long bâton surmonté d'une éponge. C'est le Stéphaton de la légende, personnage non identifié par les Évangélistes, mais dont la tradition a toujours fait un Juif et qui représentait, pour les mystiques, la Synagogue elle-même. Le vinaigre dont il vient d'abreuver le Christ est l'ancienne doctrine

---

douleur portée jusqu'à l'anéantissement des forces humaines. Malgré l'exiguïté de la figure, aucun détail n'a été négligé. C'est le modelé puissant des grandes compositions ; c'est cette vaste arcade sourcilière qui encadre des yeux dont les coins s'abaissent vers les joues, que nous remarquerons dans le moulage en plâtre de la tête du Christ (Musée de Nancy) et dans celle de Philippe de Gueldres. » (C.-A. Dauban, *Ligier Richier, sculpteur lorrain. Étude sur sa vie et de ses ouvrages.* Paris, 1861, p. 19. Brochure extraite de la *Revue des Sociétés savantes.*)

1. Cette figure est un peu sacrifiée et se voit difficilement ; il en est de même de celle du soldat porte-éponge.

(*Phot. Martin-Sabon*)

RETABLE D'HATTONCHATEL — LA CRUCIFIXION

qui vient de se corrompre : désormais l'Église sera seule à verser le vin de la science divine [1].

Trois cavaliers assistent à la scène du crucifiement. Celui du fond, à droite de la croix, a la tête recouverte d'une coiffure semblable à celle que nous avons vue sur la tête du Cyrénéen et il est vêtu d'une longue tunique bouffante. Il élève vers le Crucifié son regard suppliant et ses mains jointes. La lance dont il vient de le percer est tombée entre ses bras ; son attitude accuse le repentir, sa physionomie navrée implore le pardon.

Cet individu, dont les Évangiles font un soldat que les Apocryphes appellent Longin [2] et qui se retrouve, opposé au porte-éponge, dans toutes les scènes de la Crucifixion, est lui aussi un symbole. Du côté du Christ ouvert par son coup de lance, un jet de sang mêlé d'eau s'est échappé et, tombant sur son visage, a guéri la maladie d'yeux dont il était affecté. Il est là pour nous apprendre que la foi, en ce jour, a passé des Juifs aux Gentils, qu'éclairera désormais la lumière de la foi [3].

Un second cavalier, monté sur un cheval richement harnaché, aux formes trapues et lourdes [4], occupe, à droite, le premier plan du tableau. Ce personnage est coiffé d'un volumineux turban fixé par un tour de l'étoffe passée sous le menton, et dont l'extrémité retombe enroulée jusqu'au milieu du dos. Une tunique garnie de riches galons et recouverte aux épaules d'un large collet à bords dentelés descend jusqu'aux genoux ; une ceinture

---

1. Cf. Ém. Male, *L'Art religieux du treizième siècle ;* Paris, Armand Collin, 1902, p. 226.

2. Dans le *Mistère de la Passion,* comme dans la plupart des monuments figurés, ce personnage est un vieillard de Jérusalem.

3. Male, *op. laud.,* p. 225.

4. Les têtes aussi sont énormes ; l'artiste, comme d'ailleurs la plupart des imagiers, est mauvais animalier.

la serre à la taille. Une chaînette, passée en sautoir, retient sur le côté gauche un large sabre recourbé, à la turque, enfermé dans un fourreau ciselé. Des bottes garnies d'éperons couvrent les jambes; les pieds sont passés dans de larges étriers. De la main gauche, gantée, le cavalier tient les rênes de son destrier; son bras droit, levé, est dirigé vers le Christ; de la main, dont l'index seul est ouvert, s'échappe une longue banderole flottante qui vient s'appuyer sur son épaule. Sur cette banderole, l'artiste a gravé les paroles historiques que l'Évangile prête au centurion romain témoin de la mort de Jésus, dont il proclama la divinité; bien qu'un peu effacées, elles se lisent encore assez aisément : *Vere hic homo filius Dei erat.* Elles paraissent jaillir des lèvres entr'ouvertes du personnage; la physionomie, d'un individualisme évident, est vraisemblablement celle de quelque seigneur lorrain.

Derrière celui-ci, monté sur un coursier qui hennit et se cabre, le troisième cavalier. Le poing sur la ceinture, le visage contracté par la fureur, il forme avec son voisin un saisissant contraste. Ses lèvres vomissent l'injure et il semble communiquer à sa monture la colère qu'il ressent à la vue de l'acte de foi accompli par son compagnon [1].

Le troisième et dernier compartiment du retable d'Hatton-

---

1. Il se pourrait que ce troisième cavalier fût Pilate; dans le *Mistère de la Passion,* Pilate assiste avec le Centurion à la crucifixion.

PILATE

v. 26 040 : Centurion, veuillez garder
ces malfaiteurs pour une espace;
je me dépars de ceste place...

CENTURION

Je le feray volontiers, sire;
à mon devoir pas ne tendra.

Icy s'en va Pilate avec ses gens.

(ARNOULD GRIBAN, *Le Mistère de la Passion,* éd. Paris et Raynaud, p. 339.)

châtel représente la scène de la *Déposition* ou de *l'Ensevelissement du Christ*. La composition de ce groupe, bien agencé dans la bordure de l'encadrement, est mieux harmonisée que dans les tableaux précédents. Le corps du Christ, soutenu par la Vierge et par saint Jean, occupe le premier plan. Inerte et affaissé sur lui-même, il s'abandonne aux bras qui le soutiennent.

Au point de vue anatomique, nous trouvons ici les mêmes fautes que dans la figure crucifiée; les formes sont allongées, grêles, anguleuses même, le modelé un peu flou, les extrémités démesurées. Rien cependant ne rappelle ici le type tout conventionnel des âges précédents où le cadavre raidi, à la musculature rudement accusée, prend des attitudes âpres et violemment tourmentées. Les membres ont gardé la souplesse de la vie et se prêtent sans résistance aux mouvements qui leur sont imprimés.

Le corps, plié sous son propre poids, est déposé sur le sol. Saint Jean le soutient sous les aisselles pendant que la Vierge, à demi agenouillée, entoure le torse de ses bras. La tête du Christ, allongée et fine, se renverse doucement en arrière; le bras gauche, légèrement déjeté, tombe à terre, tandis que celui de droite repose inerte sur le genou de Marie. La Vierge est vêtue comme dans le tableau précédent; son manteau est rejeté en arrière; ses bras sont tendus par l'effort; son corps, un peu penché en avant. La physionomie très douce, aux traits contractés par une souffrance visiblement contenue, porte l'empreinte d'une résignation pleine de calme et de dignité [1].

---

1. Nous donnerons, ici encore, l'opinion de DAUBAN, *op. laud.*, p. 19. « ..... Dans le troisième tableau, le personnage le plus remarquable est encore la Vierge. Plus on la regarde, plus on s'étonne que l'artiste ait su donner tant d'âme à une figure de cette petitesse. La main droite, celle qui soutient le corps du Christ, est d'une délicatesse achevée. »

Debout à droite, près de la tête du Christ, saint Jean s'incline pour mieux soutenir le corps. L'ensemble de cette figure, d'aspect très jeune, est, bien qu'un peu vulgaire, d'une grande régularité de traits. Mais ce qui constitue, pour nous, son principal mérite et nous la fait regarder comme une véritable signature, c'est que nous la retrouverons, agrandie, c'est vrai, mais reproduite trait pour trait, au Sépulcre de Saint-Mihiel. C'est, dans cette œuvre, la figure de l'Ange porteur des instruments de la Passion. Sans y voir, comme le veut la tradition, le portrait de l'artiste, il est au moins curieux de rencontrer, dans deux œuvres exécutées à un si long intervalle de temps, deux têtes présentant une telle analogie et ceci nous paraît constituer un argument des plus sérieux en faveur de l'attribution. Les deux mains de saint Jean touchent presque celles de Marie et son visage se penche tristement sur celui de Jésus. Derrière lui, une femme se penche également sur le corps du Christ. Son mouvement est plein de naturel, mais sa tête, coiffée d'une pièce de linge qui s'élève en pointe et dont les extrémités sont nouées sur la nuque, est d'un aspect trivial et vulgaire.

En arrière du Christ, entre la Vierge et cette femme, nous retrouvons sainte Madeleine, toujours dans le même costume, dont le visage attristé, les regards voilés par les paupières douloureusement baissées, se dirigent vers le corps de Celui qui pardonna à son repentir.

A gauche de la scène, debout près des pieds de Jésus, on remarque une svelte figure de femme au buste gracieusement incliné. Elle est élégamment drapée dans un ample manteau jeté d'abord sur l'épaule gauche et tombant jusqu'à terre. Ramené ensuite en avant du corps, il vient se fixer sur le côté de la ceinture. Une coiffe agencée avec art et laissant s'échapper la cheve-

(*Phot. de l'auteur*)

RETABLE D'HATTONCHATEL — L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST

lure, qui tombe en une longue tresse tout le long du dos, couvre sa tête. Une robe à courtes manches, dont le corsage étroit, très échancré, laisse apercevoir un autre vêtement finement plissé, dessinant délicatement la poitrine, et dont les manches, longues et amples cette fois, se resserrent aux poignets où elles forment une série de fronces bouffantes, enveloppe le corps de ses draperies droites et légèrement tuyautées. Elle porte dans sa main gauche un vase ciselé et son bras droit, dont la main est malheureusement mutilée, semble se diriger vers la Vierge. Un sentiment de poignante tristesse, de commisération douloureuse, se peint sur sa physionomie très fine et merveilleusement expressive.

A l'arrière-plan du tableau, un évêque revêtu des ornements pontificaux, la tête couverte d'une haute mitre garnie de galons perlés, tenant dans sa main gauche, gantée, une lourde crosse, paraît contempler cette scène. Un prêtre en surplis, les mains jointes, dont les traits fortement accusés offrent tous les caractères d'un véritable portrait, se tient à genoux à ses pieds.

Se conformant à l'usage du temps, Ligier a placé là le donateur du retable, celui qui, selon toute vraisemblance, avait commandé et dirigé son travail. L'évêque debout auprès de lui serait, non pas son patron selon la coutume ordinaire, mais celui de la Collégiale : saint Maur, évêque de Verdun [1]. L'absence de toute caractéristique particulière ne permet pas d'identifier sûrement le saint personnage, la pénurie de documents rend pareil-

1. Ce ne peut être en effet, comme certains l'ont pensé, saint Gaucher ou Gauthier (*Gaucherius, Gualcherius*), simple prêtre et chanoine régulier dans le Limousin, originaire de Meulan, dans le Vexin français, auquel on ne pouvait donner comme caractéristiques la crosse et la mitre. C'est donc bien plutôt saint Maur, successeur de saint Saintin sur le siège épiscopal de Verdun, dont la Collégiale possédait une relique insigne et sous le patronage duquel elle était placée.

lement difficile la désignation exacte du donateur. On est cependant autorisé à voir dans cette figure les traits de messire Gaucher ou Gauthier Richeret, qui était à l'époque chanoine-doyen de la Collégiale d'Hattonchâtel.

Les personnages des trois scènes que nous venons de décrire offrent des traces d'une délicate polychromie qui a malheureusement beaucoup souffert du temps et plus encore d'une restauration maladroite tentée par Cellier-Delatour en 1764[1]. L'œuvre dans son ensemble mesure $2^{m},60$ en longueur et $1^{m},60$ en hauteur ; la niche centrale a $0^{m},88$ de large sur $1^{m},20$ de haut ; les deux compartiments latéraux, $0^{m},64$ sur $0^{m},70$. La hauteur moyenne des figures est de $0^{m},45$.

Sur le soubassement du retable on lit, gravé en beaux caractères romains d'une faible saillie, le texte suivant, tiré des épîtres de saint Pierre[2] :

XP̃S (*Christus*) PASSUS EST PRO NOBIS
VOBIS RELINQUENS EXEMPLUM
VT SEQUAMINI VESTIGIA EIVS.

Puis, partagée d'une manière bizarre, mais caractéristique de l'époque, sur chacun des socles des quatre pilastres d'encadrement, la date de l'érection du monument :

L'AN. 1000. 500. 23.

Un écu armorié, entouré d'une couronne de fleurs et de feuillage, est posé au milieu du soubassement, dont il coupe en deux l'inscription. Il porte *d'azur au chevron d'argent surmonté du lambel,*

1. Son nom se lit sur le plafond du troisième tableau, il est suivi du mot : *reparavit* (!).

2. Ép. I, chap. II, v. 21.

accompagné en pointe d'un massacre de cerf armé. Ces armes, selon l'opinion la plus commune, doivent être rapportées au donateur dont nous avons signalé l'effigie dans la troisième scène du retable. De chaque côté, les deux lettres G. R., gravées dans la pierre, ont longuement exercé la sagacité des archéologues. Ils ne sont, du reste, pas toujours tombés d'accord au sujet de la première, dans laquelle quelques-uns ont voulu voir un C. Il est aujourd'hui reconnu que cette lettre est un G, et que ces deux lettres sont simplement les initiales du doyen du Chapitre collégial : Gaucher Richeret [1].

Le lecteur voudra bien nous pardonner notre long arrêt en face du retable de la vieille collégiale de la Woëvre. Il en valait la peine. Nous avons là, en effet, la première œuvre notable qui puisse, avec de sérieuses chances de certitude, être rattachée à l'atelier sammiellois. L'attribution, quelquefois contestée, nous paraît hors de doute ; elle est aujourd'hui couramment admise. Le maître semble, du reste, s'en être souvenu souvent par la suite et nous rencontrerons, en étudiant ses différentes œuvres, plus d'une figure qui ne sera, en quelque sorte, que le développement de certaines de celles que nous venons de décrire. Quelques détails d'attitude, de costume, de type même, seraient à noter, car ils constituent des caractéristiques très accusées déjà et que nous verrons se répéter fréquemment par la suite.

Nous voulons cependant, dès maintenant, signaler ces nœuds bouffants qui retiennent les draperies, ces boucles d'orfèvrerie dont s'agrémentent quelques costumes, ces chemisettes à petits

---

1. Il occupait encore cette charge en 1530, ainsi que l'établit nettement un passage de Wassebourg, publié en 1549. Cf. Léon Germain, « Gauchon Richeret, doyen d'Hattonchâtel » (*Journ. Soc. Archéol. lorr.*, 1894, pp. 92-95).

plis dont sont vêtues certaines figures de femmes. Jamais nous n'avons rencontré semblables détails dans aucune œuvre lorraine de l'époque antérieure, et jamais nous ne les retrouverons en dehors des ouvrages de Richier ou de son atelier. Il y a pour nous, comme pour Dauban et Cournault [1], partisans très convaincus de l'attribution du retable à Ligier, dans cette répétition si fréquente, si persistante, des mêmes motifs, toujours traités d'une manière identique, une marque de fabrique, si ce terme peut être employé ici, qui équivaut à une signature. Un artiste ne reproduit pas, pour ainsi dire à l'infini, surtout en les affinant toujours avec tant de complaisance et d'aussi visible façon, des détails dont il n'a pas lui-même trouvé la formule.

Mais le trait le plus probant, le plus topique, pourrions-nous dire, c'est cette tête de saint Jean dont, le premier, nous avons signalé non pas seulement la ressemblance, mais l'identité absolue avec celle de l'Ange du Sépulcre. Pareille similitude serait, nous le croyons du moins, difficilement explicable chez deux auteurs différents, surtout dans des œuvres que leurs dates éloignent autant l'une de l'autre. La même main, évidemment, a taillé ces figures et, pour un motif qui nous échappe, les a reproduites dans des groupes dont l'un marque aujourd'hui un commencement et l'autre une apogée.

L'aspect extérieur de ce morceau, dans lequel un certain nombre d'auteurs ont voulu trouver autrefois la preuve de l'éducation italienne de Ligier Richier, ne diffère nullement de celui de quelques monuments dont le style, depuis une quinzaine d'années, commençait à devenir courant en Lorraine. Son

---

1. C. A. Dauban, *op. laud.*; Charles Cournault, *Ligier Richier, statuaire lorrain du seizième siècle*, Paris, 1887. Les travaux de ces deux auteurs, bien qu'un peu sommaires, sont certainement ce qui a été fait de plus sérieux sur la question.

architecture, sa décoration, sont évidemment d'inspiration ultramontaine, mais cela ne doit aucunement nous surprendre. Qu'on se rappelle le tombeau du duc René, celui de Hugues des Hazards, ou que l'on veuille bien considérer, à Nancy, la partie du Palais ducal appelée la « Porterie » ; on y rencontrera les mêmes formes, les mêmes éléments décoratifs [1]. Les pilastres à l'antique, les chapiteaux à volutes, les frises, les entablements, les feuillages, les trophées, les attributs, qui forment le fond de la partie ornementale du retable d'Hattonchâtel, ne peuvent être, en 1523, considérés comme une nouveauté. A cette date, c'étaient déjà, même en Lorraine, des motifs courants. Le cadre architectural, ici comme à Blénod et dans le mausolée de René, conserve des proportions massives et lourdes, des pilastres trapus, qu'accentuent encore d'épais entablements et une voussure chargée de pendentifs, sous lesquels les personnages sont comme écrasés : il est visible que l'artiste qui en a tracé le plan était encore peu familiarisé avec ce style. Le travail très minutieux des détails témoigne, au contraire, d'une grande habileté de ciseau.

---

1. Ce remarquable ensemble décoratif est trop connu pour que nous songions à en donner une description. Exécuté entre les années 1510 et 1512, il offre un très curieux exemple de décoration à l'italienne appliquée sur des lignes et des formes empruntées à l'architecture gothique. Certains motifs de sculpture sont aussi tout à fait gothiques et la statue équestre du duc Antoine, placée dans la niche au-dessus du grand portail, devait l'être également. Nous avons dit plus haut que la statue actuelle était moderne et due au sculpteur Giorné-Viard.

Les noms des ouvriers ayant travaillé à cette porte et qualifiés du titre de « massons en molures, feuillaiges et autrement » nous sont fournis par les comptes, et il est assez curieux de ne rencontrer parmi eux aucun nom italien. Ce sont, sous la direction de « maistre Jaco, maistre masson audit ouvraige », qui doit être regardé comme l'architecte ou le « maître de l'œuvre » de la construction : « Loys Jehan et Didier et Claude ses valetz, Thouvenin de Condé, Jehan du Boys, Le Bagnelot, Arnoult de Gorse, Grant Jehan le Velu, Labbé, Jacob, Didier d'Essey, Jéminet, Odard son filz, Guillaume de Brabant, Claude de Lay, Aubertin Vosgien et plusieurs aultres..... » (Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1017.)

Mais là seulement, dans ce motif extérieur et purement décoratif, se bornent, comme aux tombeaux de Blénod, de Toul et de Nancy, les emprunts faits par le sculpteur aux modes italiennes. Les groupes de personnages, vigoureusement enlevés, se détachant sur des fonds unis, d'où sont absentes ces perspectives chères aux Italiens, sont profondément empreints de l'esprit naturaliste des productions médiévales. On les y retrouve distribués en trois compartiments, disposition imitée des retables flamands, et figurant des sujets de tous points traditionnels : *Crucifixion,* dans le panneau central ; *Portement de croix,* dans celui de gauche ; *Déposition,* dans celui de droite. Dans aucune de ces scènes l'artiste n'introduit de disposition ni de figures nouvelles et l'ordonnance en demeure conforme aux thèmes couramment adoptés (1). « Les groupes, dit M. L. Gonse (2), sont dramatiques, modérément mouvementés, sagement agencés dans les bordures (3) ; la composition a de la sève, de l'ingénuité ; les attitudes sont justes, certaines même sont de réelles trouvailles. »

Notre sculpteur dut, croyons-nous, accepter avec bonheur de tailler ces scènes et d'y maintenir l'ordonnance, les attitudes consacrées par les anciens imagiers, sauf à traduire leurs vieilles formules dans son jeune langage et à les ranimer du feu de son

---

1. Nous citerons comme preuve le groupe de la Crucifixion. On y retrouve, saut les deux larrons et quelques autres figures accessoires, que l'exiguïté du cadre n'a sans doute pas permis de placer, les mêmes personnages que dans le célèbre « Parement de Narbonne » exécuté vers la fin du quatorzième siècle. Chacun d'eux y occupe la même place ; les costumes seuls sont différents. Cf. *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français,* pp. 2-3, texte et pl.

2. Louis Gonse, *lib. cit.,* p. 137.

3. Il faudrait peut-être en excepter le compartiment central, dans lequel la composition est un peu touffue et où le groupe des cavaliers occupe la plus large place. Ce défaut, il est vrai, est commun à beaucoup d'œuvres du même genre et de la même époque.

talent. N'est-ce pas, en effet, ce qui caractérise avant tout le retable d'Hattonchâtel, en fait une œuvre qui le distingue entre toutes celles qui l'ont précédé dans notre région et comme le premier rayon d'une nouvelle et éclatante aurore ?... L'archaïsme n'y règne que dans certains détails de la composition ; il est exclu de tout le reste, et ceux qui ne partagent pas notre opinion au sujet de l'auteur le reconnaissent avec nous, puisque l'exécution de ce magnifique ensemble leur paraît trop sûre, trop parfaite, trop magistrale, pour être le fait du jeune débutant que devait être alors Ligier dans l'art de la sculpture. Nous avons vainement cherché dans cette œuvre et celles que nous avons rencontrées par la suite, dont l'attribution est hors de doute et acceptée par tous, ce qui peut les différencier. La technique est partout la même, bien qu'elle aille en s'affinant toujours ; les types sont identiques ; les costumes également ; certains détails, toujours les mêmes, sont criants d'analogie. S'il existe, de-ci de-là, quelques différences, elles sont pour ainsi dire insensibles, et jamais, croyons-nous, on ne pourra sérieusement conclure que toutes ces œuvres ne sont pas de la même main ; tout au plus sera-t-il permis de dire que l'une précède toutes les autres et les contient en germe !

Quelques faiblesses, nous l'avouons, transparaissent malgré tout dans ce travail, où le sculpteur accuse si nettement ses préférences, mais qui demeure, malgré son charme et la richesse de ses détails, empreint de visibles défauts d'exécution. Les figures, en général, sont un peu courtes, celles des femmes sont vulgaires ; d'autres, celle du Christ surtout, sont trop allongées, le travail des nus manque de fermeté, l'anatomie en est peu exacte. La composition, d'autre part, est souvent touffue, principalement dans le panneau central où le groupe des cavaliers retient l'atten-

tion au détriment du sujet principal. Il y a aussi, dans certaines poses, des mouvements par trop symétriques, gauches, emphatiques même, et qui manquent de justesse ; l'outil paraît, quelquefois, avoir trahi la main de l'ouvrier et accentué trop vivement son désir de rendre l'intensité de vie dont son imagination ardente voulait revêtir les sujets qu'elle concevait.

Mais l'artiste qui a tracé cette page où se lisent, à côté de quelques imperfections provenant peut-être d'une soumission trop respectueuse encore à certaines formules, tant de traits personnels nettement accusés, n'en demeure pas moins un maître. S'il s'inspire de ceux qui l'ont devancé dans la carrière et se plie aux traditions acceptées alors par tous, il ne doit qu'à lui, à l'énergie de ses propres facultés, ce sentiment si impressionnant du vrai avec lequel il ose traduire jusqu'aux irrégularités physiques de certains de ses modèles. Son audacieuse sincérité est aussi caractéristique, aussi manifeste, dans l'œuvre que nous venons d'étudier, qu'elle le sera, par la suite, dans celles qui passeront sous nos regards.

SCEAU DU PROMOTEUR DE LA COUR DES GRANDS-JOURS DE SAINT-MIHIEL

(*Phot. de l'auteur*)

SAINT-MIHIEL — LA « MAISON AUX BŒUFS »

CHAPITRE VI

PREMIERS TRAVAUX

Presque tous les travaux exécutés par l'atelier sammiellois rentrent dans une catégorie à peu près unique, dont l'idée première, reflet des dévotions populaires aussi bien que des coutumes de l'époque, peut se retrouver dans le retable d'Hattonchâtel. Le maître, en effet, détail assez particulier, se départira rarement, même arrivé à l'apogée de son talent, du type et des formes que nous venons de signaler dans ce qui peut être regardé comme son ouvrage de début. Il modifiera l'agencement de ses draperies, accusera certains plis, recherchera davantage l'idéalisation et la beauté plastique, mais il gardera fidèlement le vêtement et le

caractère essentiel de ses premières figures. Nous verrons défiler successivement sous nos yeux des Calvaires, des Pietàs, quelques monuments funéraires, et nous arriverons enfin à l'œuvre qui réunit et synthétise en quelque sorte tous ces groupes : le Sépulcre ou l'Ensevelissement du Christ de l'église Saint-Étienne, à Saint-Mihiel. Que l'on examine bien chacune de ces compositions, on y retrouvera, visiblement développés et agrandis, mais très reconnaissables encore, non seulement les mêmes types, mais les mêmes sentiments, les mêmes principes esthétiques.

Parmi le groupe assez important des calvaires pouvant être rattachés à l'atelier, celui de Génicourt nous paraît devoir être regardé comme le premier en date.

La très intéressante église de ce village, situé à mi-chemin entre Saint-Mihiel et Verdun, renferme en effet un Christ en croix et deux statues de bois polychromé, la Vierge et saint Jean, passées jusqu'ici assez inaperçues [1]. Elles présentent cependant tous les caractères du style de Richier et il nous semble difficile de ne pas les lui attribuer. L'architecture de l'édifice dénote le premier tiers du seizième siècle ; il est donc vraisemblable, étant donnée la proximité des lieux, que notre jeune artiste ait été appelé à travailler à sa décoration. L'exécution de ces trois morceaux dut probablement suivre d'assez près celle du retable de la collégiale de la Woëvre, avec certaines figures duquel ils présentent, comme travail et costume, de curieuses analogies.

Ces statues, placées sur le *tref*, pièce de bois horizontale posée en travers et à peu près à mi-hauteur de la grande arcade du

---

1. Voir Abbé Souhaut, *lib. cit.*, p. 100, et aussi notre travail : « Une œuvre inédite de Ligier Richier, le Calvaire de Génicourt » (*Journ. Soc. Arch. lorr.*, avril-mai 1905).

sanctuaire [1], formaient jadis un groupe complet, dont les règles liturgiques prescrivaient l'érection à cet endroit. Il offrait aux méditations des fidèles, sous une forme sensible et matérielle, l'image du sacrifice sanglant du Calvaire, dont le sacrifice de la messe, célébré sous leurs yeux, n'est, d'après le dogme catholique, que le renouvellement et la continuation journalière. Chaque église autrefois avait un tref de ce genre.

Ce curieux monument fut, sinon détruit, du moins profondément modifié il y a environ cinquante ans. La poutre, sciée et enlevée, disparut de l'église; je l'ai retrouvée dans la cave du curé, où elle sert de « chantier » aux tonneaux. Le groupe mystique qu'elle supporta longtemps est aujourd'hui dispersé et dénué de son véritable sens, mais on peut néanmoins l'étudier encore dans l'édifice dont il constituait l'ornement le plus visible. Le crucifix est placé au deuxième pilier de la nef, côté de l'épître, en face de la chaire; la Vierge et saint Jean, juchés sur deux modestes supports, sont disposés à l'entrée de l'édifice, de chaque côté d'une arcade mettant en communication le rez-de-chaussée du clocher et l'église.

Le Christ. — Le Christ, étendu sur la croix, dominait autrefois toute la composition dont il formait le centre. Son corps, taillé dans un seul bloc de bois, allongé non sans raideur sur le

---

1. « La liturgie voulait qu'une poutre appelée *tref*, ou poutre triomphale (*trabes doxalis* ou encore *pergula*), fût jetée d'une imposte à l'autre de l'arc triomphal, pour mieux indiquer la limite du sanctuaire; sur cette poutre on dressait la croix qui s'encadrait dans l'arcade; à droite et à gauche on posait des flambeaux ou des reliquaires; enfin, des lampes étaient suspendues au tref..... Le tref était en usage dès le cinquième siècle, comme le montre à Rome une chapelle de la catacombe de Calixte; il pouvait être de marbre ou de bois, parfois revêtu de lames de métal ouvragé; il pouvait être soutenu par des colonnes..... » (Camille Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, t. I, pp. 141-142. In-8, Paris, 1902.)

large montant de l'instrument du supplice, présente une rigidité, une sécheresse de lignes, rappelant à première vue les crucifix gothiques. Il offre des affinités incontestables avec celui que nous avons vu au centre de la scène principale du retable d'Hattonchâtel et ceux que nous rencontrerons par la suite à Bar-le-Duc, à Briey et ailleurs encore.

La tête, sur laquelle est enfoncée une lourde couronne d'épines, se présente de trois quarts à droite et légèrement penchée en avant. La chevelure, disposée en mèches régulières, assez longues et bouclées à leur extrémité, tombe éparse de chaque côté du visage. La figure, encadrée d'une barbe épaisse, traitée comme les cheveux, est d'un aspect assez adouci. L'artiste, contrairement à ce que nous constaterons souvent par la suite, semble avoir cherché à rendre ici bien moins les convulsions de l'agonie que la majesté calme de la mort. Le nez est assez long ; les yeux, bien dessinés, sont clos par les paupières supérieures tirées et largement tombantes, débordant sur les paupières inférieures. Les lèvres fines, presque enfouies sous la masse touffue de la barbe et de la moustache, sont pincées par un rictus douloureux. L'expression générale est d'une majesté grave et douce. C'est celle de l'Ouvrier divin, venant de consommer le rude labeur de la rédemption des hommes, s'abandonnant volontairement à la mort en murmurant : « Tout est consommé ! »

Les bras du Crucifié sont largement étendus, dans une position presque horizontale ; la paume des mains se creuse et les doigts contractés sont presque refermés sur les clous. Malgré une maigreur assez accentuée et une rigidité générale des membres produisant un allongement en somme plus apparent que réel, l'anatomie est parfaitement traitée. Les proportions des différentes parties du corps sont mieux observées qu'à Hattonchâtel, et s'il y

(*Phot. de l'auteur*)

CALVAIRE DE GÉNICOURT — LE CHRIST EN CROIX

a ici, fait qui pourrait tenir à un défaut de matière, moins de mouvement dans les extrémités inférieures, elles n'ont pas l'apparence aussi grêle. Le modelé, ferme et sec, accuse exactement les différentes saillies des muscles; toutes sont bien à leur place et rendues simplement sans parti pris d'aucune sorte. Les pieds, un peu tirés et aplatis — ce qui fait paraître les jambes démesurées — sont superposés et sans aucun support; celui de droite est ramené sur le gauche; un seul clou les traverse.

Au côté droit de la poitrine, une large plaie. Un linge étroit ceint les reins. Disposé par petits plis longs et secs, presque symétriques, il est noué sur le côté gauche, où il retombe en deux masses distinctes et de longueur différente.

La croix qui supporte le corps du Christ est faite de deux pièces de bois, très larges, mais peu épaisses. Un volumineux *titulus* [1], entouré d'un rebord saillant et dont les angles supérieurs sont légèrement abattus, surmonte la partie verticale, qui devait, autrefois, avoir une longueur beaucoup plus grande.

La Vierge. — Dans la composition primitive, la Vierge devait, selon les règles de l'iconographie, être placée au côté droit de la croix. Elle nous apparaît debout, dans la pose naïve et traditionnelle de la prose : *Stabat Mater dolorosa,* le corps légèrement incliné, les bras tombants, les mains jointes; la tête modérément penchée et portée vers la droite.

Le sujet choisi par l'artiste pour figurer la mère du Sauveur ne présente aucune tendance à une idéalisation quelconque. C'est

---

1. On appelle ainsi la tablette fixée au sommet de la croix et sur laquelle sont gravées les lettres I. N. R. I. Cet appendice fait presque toujours défaut dans les crucifix de Richier.

une figure de paysanne lorraine, encore assez jeune, et dont le modèle, trouvé sans grande recherche, a été rendu de même. On distingue malgré tout, dans ces traits assez vulgaires et réalistes, une très grande vérité d'expression qui, sans atteindre le degré d'excessive acuité que nous trouverons dans la figure de saint Jean, n'en offre pas moins un charme singulier et un réel mérite.

Le costume de la Vierge rappelle immédiatement celui du même personnage dans les tableaux du retable d'Hattonchâtel. Nous trouvons ici une longue robe, très simple, à manches étroites, moulée pour ainsi dire sur le buste et tombant jusqu'à terre en plis raides et rares. Un grand voile, à saillie assez proéminente, est jeté sur la tête. Pincé par un gros pli un peu au-dessus de la nuque, il tombe de chaque côté de la figure en rentrant légèrement à la hauteur des épaules, dessinant dans sa chute une ligne sinueuse et ondulée. Une guimpe d'étoffe plus fine est ajustée en dessous et encadre la partie inférieure du visage. Mais au lieu d'être ici, comme dans les figures précédentes, simplement striée des cassures causées par les attaches et la retombée de la toile, elle offre une série de plis verticaux, symétriquement disposés, à la naissance desquels l'artiste a rendu, avec un grand souci d'exactitude, le flottement et les froissements causés par les mouvements de la tête.

Un ample manteau, fait d'une large pièce d'étoffe très souple, est simplement posé sur les épaules. Ramené et ramassé en avant du corps par le mouvement des bras qu'il enveloppe complètement, il est maintenu entre les mains jointes, serrées contre la poitrine, et descend de là, en longs plis onduleux, presque parallèles, jusque sur les pieds entièrement dissimulés sous la jupe.

Le visage de la mère du Sauveur, assez vulgaire comme

(Phot. de l'auteur)

CALVAIRE DE GÉNICOURT — LA VIERGE

nous le disions en commençant, est néanmoins très régulier de lignes et d'aspect. Il exprime une douleur intense, concentrée, arrivée à son paroxysme. Les yeux, très correctement dessinés, semblent n'avoir plus de larmes; creusés en quelque sorte par l'acuité de la souffrance, de profonds sillons en cernent les paupières inférieures. La bouche, entr'ouverte, est déformée par un spasme douloureux qui resserre les narines, tirant le pli nasolabial et les commissures des lèvres; une respiration haletante, entrecoupée de sanglots étouffés, semble s'en échapper. Le menton, assez proéminent et arrondi, se creuse d'une fossette.

Les bras, ramenés en avant du corps, tombent dans un mouvement de lassitude, d'épuisement, et les mains un peu fortes, des mains de paysanne accoutumée aux rudes labeurs des champs, se joignent dans un geste suprême de détresse résignée.

Il y a, dans toute cette figure, très gothique encore de travail et d'esprit, une émotion discrète et douce qu'on ne peut s'empêcher de ressentir. La douleur s'y lit dans toutes les lignes, et cependant, nulle déformation ni maniérisme; il y a ce qu'il faut, rien de plus. Quelle grâce aussi dans le geste naturel et simple de la Vierge s'enveloppant dans les plis de son manteau! Sentant ses forces sur le point de la trahir, elle semble pour ainsi dire se replier sur elle-même, s'isoler du reste du monde, pour se concentrer uniquement dans sa souffrance, dont une lumière intérieure, illuminant d'un reflet vague et lointain son visage bouleversé, paraît lui révéler tout le prix. C'est bien là du Richier et rarement par ailleurs le maître atteindra, avec une telle simplicité de moyens, autant de sincérité et d'expression.

Saint Jean. — La figure du fidèle compagnon de la Vierge au Calvaire est conçue dans le même esprit, le même style que

celle à laquelle elle fait face. Elle occupait, dans le groupe primitif, la gauche du divin Supplicié.

Le saint apôtre, qui devait à l'origine être placé de profil, se présente à nos yeux debout, le genou droit légèrement fléchi, les bras tendus, les mains rapprochées et jointes. La tête, tournée ainsi dans la direction du crucifix, vers lequel se dirigeaient le geste et le regard, est modérément levée. Comme type, ce personnage n'est guère plus cherché que celui qu'il accompagne, et l'artiste l'a rendu avec le même réalisme, un peu plus tendu peut-être, pour lequel aucun détail n'a été superflu. C'est un jeune paysan lorrain, aux traits vigoureusement accentués, aux larges épaules, au cou robuste et fort.

Ici encore, le costume est semblable à celui du même apôtre dans les différentes œuvres de Richier. Très sobre, très simple, il ne comporte qu'une tunique et qu'un manteau. Le col de la tunique est largement dégagé et fermé par un bouton. Les manches, assez étroites, sont boutonnées de même aux poignets. Les plis rares, ramassés autour du corps dans une chute assez raide, accusent fortement le mouvement du genou droit. Le manteau est fait comme celui de la Vierge : une pièce d'étoffe étroite et longue, jetée sans affectation ni recherche sur la tunique. Passé d'abord dans la ceinture, au-dessous de laquelle il laisse pendre une assez longue pointe, il remonte sur l'épaule droite, d'où il descend presque jusqu'à terre en enveloppant tout le haut du bras. Ramené transversalement sur le dos, il vient ensuite, en passant sous le bras gauche, se rattacher à côté de l'autre extrémité pendante et tombe de là, en plis d'une ampleur superbe, traités de façon identique à ceux de la figure précédente, jusque sur le bas de la robe.

La physionomie, franchement accentuée, est surtout remar-

(Phot. de l'auteur)

CALVAIRE DE GÉNICOURT — SAINT JEAN

quable par l'expression intense et passionnée qui s'en dégage. Une abondante chevelure, disposée en mèches bouclées, largement ramenées sur le front et recouvrant complètement les oreilles, tombe jusque sur la nuque où elle forme une masse épaisse et touffue. Le regard, concentré sur le Christ dont il semble suivre tous les mouvements, est d'une fixité que rien ne paraît devoir détourner de son objet. Tous les muscles de la face, tendus en quelque sorte par un violent effort de volonté, suivent la même direction. Les sourcils durement contractés; le front plissé; les yeux fixes et immobiles; les traits bouleversés, anxieux; la bouche aux coins tombants, dont les lèvres minces paraissent agitées d'un tremblement convulsif; le cou tendu, porté en avant: tout exprime à la fois le chagrin, presque le désespoir, en même temps que l'étonnement, la stupeur, dans laquelle l'apôtre est plongé à la vue d'un spectacle dont le sens lui échappe et devant lequel il se sent impuissant.

La figure de saint Jean est juvénile; les lignes, bien que dures et saillantes, ne manquent cependant pas d'une certaine régularité. Elles dénotent, ainsi que le cou puissant, aux muscles vigoureusement accusés, une force physique peu commune. Les deux bras, levés dans un geste de commisération et de pitié, accusent encore, s'il est possible, l'expression de souffrance aiguë, étonnée, de la physionomie et du regard. Les mains ouvertes, aux doigts légèrement croisés, semblent implorer dans leur élan tout spontané, presque instinctif, une grâce suprême, une dernière parole de consolation et d'espérance.

Telles sont, dans leurs grandes lignes, les trois statues qui composaient jadis le groupe du Calvaire sur le tref de l'église de Génicourt. Bien que séparées aujourd'hui et déplorablement

enlaidies par un barbouillage récent, elles sont, somme toute, à peu près intactes et dans un parfait état de conservation. Si nous ne pouvons, à l'aide de documents d'archives, appuyer d'irréfutables arguments l'attribution que nous proposons, il y a, croyons-nous, dans leur facture même, des indices suffisants.

Cette composition, aux lignes quelque peu grêles et allongées, présente dans son ensemble les caractères généraux des œuvres du même genre, exécutées dans le premier tiers du seizième siècle. De cette époque datent l'église de Génicourt et les premiers travaux de Ligier Richier. Très gothique encore de lignes et d'aspect, le groupe de Génicourt rappelle le style du retable d'Hattonchâtel, daté, nous l'avons vu, de 1523. Son exécution ne doit être que très peu postérieure. Nous y retrouvons des procédés de travail presque identiques : même élégance dans le dessin, même recherche passionnée de l'expression et du sentiment religieux ; des costumes offrant de curieuses analogies et des physionomies certainement très voisines. Les plis des draperies ont cependant ici quelque chose de plus doux, de plus souple ; leurs cassures sont moins anguleuses ; le modelé des nus, plus ferme, est aussi beaucoup plus exact. Mais il faut remarquer que nous sommes en face de statues exécutées dans une matière différente et de dimensions beaucoup plus considérables [1].

Si, quittant Hattonchâtel, on rapproche ces figures de celles, un peu moins anciennes, que nous rencontrerons par la suite, les analogies de style paraissent plus frappantes encore. Le Christ de Génicourt ressemble beaucoup, par exemple, à celui de Notre-Dame de Bar-le-Duc. Ce sont les mêmes lignes, sous des formes

1. Chaque statue mesure environ $1^{m},30$ de hauteur.

cependant beaucoup plus grêles et amaigries; une pose identique, mais avec une raideur beaucoup plus grande. Les défauts du crucifix du retable se retrouvent ici à peu près dans la même note : aplatissement de la poitrine, allongement exagéré et raideur cadavérique des jambes. Les ressemblances des têtes de ces deux christs sont plus remarquables encore : lourde couronne d'épines fortement enfoncée sur la tête ; cheveux en grosses mèches paraissant comme glacées par le sang, tombant éparses et raides de chaque côté de la figure. A Génicourt pourtant, la physionomie est assez calme et l'expression d'angoisse douloureuse qui caractérise la plupart des christs de Richier se trouve visiblement adoucie. On ne peut guère, si l'on veut trouver un point de contact, que la rapprocher de celle du christ de l'ancien prieuré Notre-Dame, de Bar-le-Duc.

Pour les statues de la Vierge et de saint Jean, des comparaisons analogues peuvent pareillement s'établir. Sans trop nous étendre sur les ressemblances de costume, nous voulons cependant signaler le voile de Marie dont l'agencement est des plus caractéristiques et que nous retrouverons, scrupuleusement copié, dans toutes les figures analogues dues au ciseau du maître. Comme pose, notre Vierge peut être mise en parallèle avec la prétendue Madeleine du Sépulcre de la chapelle Sainte-Anne, à Clermont-en-Argonne. Les visages de la Vierge et de saint Jean rappellent la Vierge et le saint Jean de Briey, pour lesquels il semble que l'artiste ait repris les mêmes modèles et dont la pose seule présente quelques variantes.

La technique et l'exécution présentent des ressemblances plus accusées encore. C'est le même système de draperies, très ingénieusement agencées, aux longs plis amples et symétriques, fouillés avec une dextérité remarquable. L'ensemble en demeure

simple, logique et clair, se lit à merveille et le dessin est toujours d'une impeccable correction. Dans le rendu des physionomies : même grâce discrète et douce, même style, un peu tendu peut-être, mais sans idéalisation d'aucune sorte. L'artiste semble avoir mis dans tout l'ensemble quelque chose de cette foi modeste et naïve qui animait nos vieux imagiers gothiques et cherché à rendre, avec le plus de sincérité possible, sans mise en scène ni gesticulation inutile, des expressions un peu passionnées peut-être, mais profondément justes et vraies.

Sans doute, nous sommes encore assez éloigné des figures élégantes et raffinées du Sépulcre de Saint-Mihiel, et les trois statues de l'église de Génicourt, de facture simple et sans prétention, n'ont avec ces dernières qu'une parenté relative. Mais, en les examinant de près, on y trouve de nombreux points de comparaison et de contact dénotant clairement leur commune origine. L'esprit qui a guidé le ciseau du statuaire est le même ici que là. S'il est exprimé d'une façon moins maniérée, moins savante surtout, il se sert des mêmes moyens et n'en demeure pas moins aussi persuasif et touchant.

Nous ne croyons donc pas nous être trop aventuré en plaçant sous ces trois morceaux, curieux à plus d'un titre, le nom de Ligier Richier. Malgré l'absence de documents positifs et en dehors des coïncidences de date d'abord, de proximité de lieux ensuite, il y a encore, et nous pensons les avoir montrées, tant de similitudes alliées à une telle identité de travail et de moyens, que le doute nous paraît impossible et la certitude presque aussi absolue que si elle nous était historiquement démontrée.

Parmi les documents utilisés par dom Calmet pour la rédaction de sa biographie de Ligier Richier, il en est un dont

nous avons déjà dit quelques mots [1] et sur lequel nous devons, maintenant, nous arrêter plus longuement.

Au cours de l'année 1532, un bourgeois de Troyes, Nicolas Chatourup, accompagné de quelques-uns de ses compatriotes, entreprit un pèlerinage au fameux sanctuaire lorrain de Saint-Nicolas-de-Port. De retour chez lui, il écrivit — en s'aidant, à ce qu'il semble, de notes prises en cours de route — une relation détaillée de son voyage, qu'il dédia à ses compagnons. Ce document, demeuré manuscrit, se trouvait, deux cents ans plus tard, entre les mains de l'érudit autant que malicieux bibliophile troyen, Grosley. Celui-ci, mis au courant des travaux entrepris par l'abbé de Senones, et jugeant que le manuscrit qu'il avait en sa possession pourrait lui être de quelque utilité pour ses recherches, s'empressa de lui en proposer la communication. L'offre fut acceptée avec reconnaissance et ce fut à cette source, venue si opportunément d'une province voisine, que dom Calmet puisa les seuls renseignements authentiques qu'il nous a transmis sur le maître de Saint-Mihiel [2].

Chatourup, allant donc de Troyes à Saint-Nicolas, traversa Bar-le-Duc. Dans l'une des églises de cette ville, celle du prieuré Notre-Dame, dépendance de l'abbaye de Saint-Mihiel [3], il remarqua un groupe fort curieux qu'il note dans sa relation et signale comme l'une des plus belles œuvres de « Me Légier, tailleur d'images, le plus expert et meilleur ouvrier en dict art que l'on vit jamais ». Voici ce qu'à ce sujet nous a transmis son copiste :

« .... Il parle (Chatourup) d'un fort beau crucifix qui se voyait

1. Cf. *supra*, p. 36.

2. Nous donnerons, aux pièces justificatives, quelques notes sur Nicolas Chatourup, ainsi que la correspondance échangée entre Grosley et dom Calmet, lors de la communication du manuscrit en question.

3. Il n'est donc pas étonnant d'y rencontrer des œuvres de Richier.

autrefois dans la paroisse Notre-Dame de Bar-le-Duc, accompagné de la sainte Vierge soutenue par S. Jean, de S. Longin et des quatre Anges qui reçoivent le sang qui coule des quatre playes du Sauveur [1]. »

Et le docte bénédictin, qui s'était, « autrefois, fort curieusement informé » sur le compte de Richier, ajoute, tout heureux de cette trouvaille : « Ces pièces sont encore en partie dans cette église, mais transportées sur une porte du collatéral de la paroisse [2]. »

Ces quelques lignes d'un contemporain de notre sculpteur, transcrites sur un document dont il ne semble pas qu'on doive suspecter les affirmations ni l'origine, donnent à la composition dont il s'agit un tel caractère d'authenticité, qu'il devenait intéressant de rechercher si, dans l'église encore existante de Notre-Dame de Bar-le-Duc, il ne se trouvait pas quelque vestige des figures signalées par Chatourup et que dom Calmet, deux siècles plus tard au moins, y avait rencontrées à son tour.

En face de la chaire, au-dessus du grand arc de la dernière travée de la nef, côté de l'épître, on remarque précisément un grand crucifix dont il nous paraît difficile de rejeter l'origine sammielloise. Le morceau, de grandeur beaucoup plus forte que nature, est d'une magnifique venue et mérite vraiment l'épithète

---

1. *Bibliothèque lorraine, lib. cit.*, col. 825.

2. L'église Notre-Dame demeura, jusqu'en 1688, l'unique paroisse de la ville de Bar. Elle était unie au prieuré bénédictin, fondé par la princesse Sophie en 1088, et donné par elle à l'abbaye de Saint-Mihiel. Le prieur avait le titre de *curé-primitif*, et jouissait de tous les droits et revenus de la cure. Ni lui, ni ses religieux n'exerçaient, malgré cela, les fonctions curiales, dévolues par eux à un certain nombre de chapelains ou de vicaires pris dans le clergé séculier. La grande nef de l'édifice, au fond de laquelle était situé le chœur des religieux, leur était exclusivement réservée ; la paroisse n'avait la jouissance que des chapelles et des nefs latérales ; ainsi s'explique le passage de dom Calmet : « le collatéral de la paroisse ». Le Christ n'occupait pas, alors, l'emplacement où nous le voyons aujourd'hui.

de « fort beau » qui, dès le seizième siècle, date incontestable de son exécution, lui était déjà attribuée [1].

Trois clous, enfoncés dans les mains et les pieds, fixent le Christ à une grande croix de bois scellée contre la muraille. Le corps, moins raide qu'à Génicourt, s'affaisse avec beaucoup de naturel ; les bras sont largement étendus, les mains crispées et à demi refermées. Les jambes, pliées au genou et légèrement relevées, sont fixées par un seul clou, le pied droit ramené sur le gauche. Le modelé, comme d'ailleurs l'ensemble général de la figure, n'indique d'autre parti pris que celui d'une grande simplicité alliée à une recherche bien visible de la vérité anatomique et de la justesse de la pose. C'est dans un ensemble de lignes sobres, de plans franchement accusés et enlevés avec vigueur, que l'artiste paraît avoir cherché ses moyens d'expression les plus puissants.

La tête, dont les traits ne sont pas sans offrir quelque analogie avec ceux du christ de Génicourt, s'incline fortement sur le côté droit et se présente de trois quarts dans ce sens ; le visage est régulier, assez fin même. Il est, comme toujours, encadré d'une barbe courte, frisée avec minutie et nettement bifidée à la pointe. Une forte impression se dégage de l'ensemble, mais nous n'y trouvons pas cette note presque suraiguë de la douleur qui caractérise les christs en croix que nous croyons pouvoir attribuer à une période plus avancée de la vie de l'artiste. La face, aux yeux clos, au nez tiré, à la bouche entr'ouverte, dont les lèvres se crispent dans un dernier rictus, n'est pas encore creusée comme elle le sera plus tard ; les traits sont à peine altérés et, bien que

1. La photographie que nous en publions ne peut donner qu'une idée très imparfaite de l'original. Celui-ci se trouvant placé très haut, dans un lieu où l'éclairage est des plus défectueux, il nous a été impossible, malgré plusieurs tentatives, d'obtenir un meilleur résultat.

la souffrance y soit très lisible, le maître ne parvient pas à y imprimer ce sentiment si vrai, si poignant, de la douleur arrivée à son paroxysme, qui produit par ailleurs une si profonde impression. Les cheveux, disposés par mèches ondulées, retombent sur la nuque; la couronne d'épines, jadis taillée dans la masse même du bois et dont on n'aperçoit plus que quelques fragments mutilés, a été remplacée par une couronne factice, faite d'un réseau de branchettes épineuses enlacées les unes aux autres. Le périzonium [1] est traité par petits plis secs et pincés, d'un faible relief ; ses deux pentes se relient sur le côté gauche où elles forment un gros nœud bouffant d'où l'étoffe s'échappe en flots d'une faible longueur.

Somme toute, cette œuvre — sans doute un des débuts de l'artiste dans la grande sculpture — remarquable par son exactitude anatomique, l'harmonie de ses proportions, la vérité de sa pose et la netteté déjà vigoureuse de sa facture, nous semble moins heureuse que certaines. La tête, nous l'avons déjà dit, est fade, doucereuse ; on la voudrait moins calme et l'affinement, la régularité exagérée des traits, lui enlèvent une partie de sa grandeur. La pensée de quelque retouche ou restauration maladroite nous était même venue. Nous n'y croyons cependant pas, bien que la grande hauteur à laquelle le crucifix est aujourd'hui placé en rende l'examen difficile. La mutilation de la couronne, remplacée comme je l'ai dit plus haut, est la seule altération que ce morceau a jamais dû subir ; elle peut être l'effet d'une simple chute de matériaux pesants. Au mois de mars 1619, a l'obligeance de nous écrire M. le pasteur Dannreuther, la foudre causa dans l'église Notre-Dame un incendie considérable : la tour, le

1. Linge disposé en orme de large ceinture et recouvrant les reins.

(*Phot. de l'auteur*)

LE CHRIST EN CROIX

BAR-LE-DUC, ÉGLISE NOTRE-DAME

clocher et une partie de la charpente furent détruits ; une portion de la voûte s'effondra. L'accident dut se produire alors.

Le crucifix de Notre-Dame de Bar, dans lequel il nous paraît difficile de ne pas voir le travail de Richier signalé au même lieu par Chatourup, n'était pas, à l'origine, un morceau isolé. Il formait, au contraire, le centre d'un groupe fort important de sculptures auxquelles il a seul survécu. Nous retrouverons bientôt, dans l'œuvre de l'artiste, une composition analogue qui n'en était sans doute que la réplique. D'une date moins ancienne, croyons-nous, elle lui était en tout cas, si l'on en juge par ses débris, bien supérieure sous tous les rapports. La Vierge défaillante soutenue par saint Jean ; Longin, le vieillard aveugle qui, selon la légende, avait de sa lance percé le flanc du Christ ; quatre anges recevant dans des calices le sang coulant des plaies de la divine victime : telle était l'escorte de la figure qui vient de nous arrêter.

L'idée première de ce vaste ensemble, qui n'était d'ailleurs point une nouveauté pour l'époque, ne nous paraît pas difficile à découvrir. L'artiste l'avait conçue au cours de la représentation de quelque « mistère » dont un groupe analogue avait formé l'un des tableaux. C'est cette scène, vécue par lui, sans doute, mais déjà entrée dans l'art par le théâtre, qu'il a cherché à réaliser. La multiplicité des personnages qu'il met en jeu, la polychromie dont ils étaient revêtus, tout était combiné et contribuait à donner l'illusion d'un véritable tableau vivant. Les fidèles, d'ailleurs, aimaient à contempler, rassemblés dans l'ombre des nefs ou le demi-jour d'une chapelle spécialement affectée à cet objet, et matérialisés en quelque sorte par l'habileté des imagiers, ces graves personnages entrevus au cours des représentations qui les passionnaient en ressuscitant à leurs yeux les scènes de la vie et de la mort du Christ ou de ses saints. L'art de Richier, au

moins dans certaines de ses grandes compositions, est avant tout un art de tableau vivant que les mêmes spectacles, remis aujourd'hui en honneur, seraient, si notre époque était plus propice à cette éclosion, prêts à faire revivre. Ce goût, qui tend malgré tout à revenir à la mode dans l'art religieux [1], était antérieur à son siècle et bien d'autres artistes avaient, avant lui, cherché à le satisfaire. Nous n'avons malheureusement plus guère, en France, d'exemples complets de travaux analogues ; c'est en Allemagne, où ce genre paraît avoir été beaucoup plus apprécié, qu'il nous faut aller les chercher. La tragédie du Calvaire, les stations de la voie douloureuse, demeuraient ainsi constamment sous les yeux des fidèles qui en revivaient toutes les phases et trouvaient là l'aliment préféré de leur piété, la source de leurs méditations favorites sur les souffrances du Christ et les douleurs de sa mère.

Le souvenir de ces vieilles dévotions s'étant effacé et le temps ayant aussi commencé son œuvre de destruction, le sens de la composition exécutée par Ligier s'était perdu. Les différentes figures dont elle était constituée se trouvaient dispersées et on avait, au temps de dom Calmet, rassemblé celles qui restaient au-dessus d'une porte, dans le collatéral de l'église réservé aux offices de la paroisse.

Plus tard, en écrivant sa *Notice de la Lorraine,* publiée en 1756, le même auteur revient à nouveau sur les œuvres de Richier conservées à Notre-Dame et, à propos de celles dont il signale l'existence dans la Collégiale de Saint-Maxe, également située à Bar-le-Duc, il écrit : « On voyoit autrefois dans la Paroisse de

---

1. Nous en trouvons des exemples dans les calvaires monumentaux, les grandes stations du « chemin de la croix » traitées en ronde bosse et formant chacune un groupe isolé, les « grottes de Lourdes », etc..., que l'on multiplie de nos jours d'une façon si fâcheuse et parfois si peu artistique.

Notre-Dame, des pièces de sculpture remarquables, de la main de Ligier Richier, l'un des plus habiles [sculpteurs] de l'Europe en son temps....., mais comme ces ouvrages n'étoient qu'en bois, le temps qui dévore toutes choses les a détruits, en sorte qu'on ne les y connoit plus, du moins ils sont déplacés et mis en différents endroits [1]. »

Il résulte de ce passage, surtout si on le rapproche de celui de la « biographie », que dom Calmet reconnaissait formellement, dans certaines figures dispersées de son temps dans l'église Notre-Dame, des vestiges de l'œuvre dont il avait lu la description dans le manuscrit de Chatourup. Le grand crucifix placé aujourd'hui en face de la chaire était, croyons-nous, l'une « de ces pièces de sculpture » et seul, sans doute à cause de ses dimensions et du respect qu'a toujours inspiré cette image, il est parvenu jusqu'à nous. Mais personne n'ayant, jusqu'ici, songé à cette identification, et un groupe assez analogue, également attribué à Richier, se trouvant dans une autre église de Bar, on avait conclu à une erreur de copie ou à un transfert de statues d'une église dans une autre, opéré après la tourmente révolutionnaire [2].

Il n'y a certainement rien de tout cela, mais bien deux œuvres différentes, entre lesquelles la confusion n'est pas possible ; seulement, en 1532, une seule existait probablement : celle de Notre-Dame, le calvaire de Saint-Pierre nous paraissant postérieur. Ligier, du reste, exécuta par la suite de nombreux travaux dans la capitale du Barrois ; le Christ et les larrons doivent être rangés dans cette catégorie. Nous allons, d'ailleurs, les examiner.

---

1. T. I, col. 86.

2. Nous avouons avoir, nous-même, faute d'information et d'attention suffisante, commis cette erreur dans notre édition de thèse.

C'est, cette fois, dans la partie de Bar-le-Duc appelée la Ville-Haute, au sommet de laquelle l'église Saint-Pierre détache sa fière silhouette, qu'il nous faut conduire le lecteur. Le chemin que nous devons suivre, bien qu'un peu rude parfois, n'est point désagréable et l'on peut, en grimpant les rues tortueuses toutes bordées de vieux logis aux pittoresques façades, évoquer les jours de gloire de l'ancienne capitale.

L'œuvre que nous cherchons se trouve dans l'église paroissiale de Saint-Pierre, appelée aussi quelquefois Saint-Étienne. Elle forme ce que l'on est convenu d'appeler un calvaire et comprend un christ en croix, de grandeur naturelle, accompagné des deux larrons. Chacun de ces personnages est suspendu à une des colonnes de la nef, au côté de l'épître, la gauche liturgique de l'édifice. Si nous en croyons le barrisien Brouilly, ils étaient autrefois dressés au fond du chœur, sur un socle de pierre placé derrière le maître-autel [1]. Nous n'avons, pour dater ce groupe, pas plus que pour fixer définitivement son attribution, aucun document. Nous le croyons cependant quelque peu postérieur au christ de Notre-Dame.

Le crucifix, fixé aujourd'hui en face de la chaire, présente tous les caractères d'un travail de la première moitié du seizième

---

1. L'abbé Souhaut cite plusieurs fois, sans aucune référence, un manuscrit de cet auteur ayant pour titre : *Mémoire sur ce que la France a de plus curieux,* et dans lequel, en particulier, il serait fait mention « du grand Christ et des deux larrons du même maître que le fameux Sépulcre de Saint-Mihiel, qui se voient dans le fond du chœur de la collégiale de Saint-Pierre ». Le copiste ajoute : « le rapporteur crut que ces statues étaient de pierre, mais la peinture qui les recouvre explique cette erreur. » (P. 52.) Une note insérée par l'abbé Gillant dans son *Pouillé du diocèse de Verdun,* t. II, p. 193, confirme cette assertion. « Le Christ et les deux larrons, de grandeur naturelle, placés contre les piliers de la grande nef, étaient, avant 1855, dressés au fond du chœur, sur une pierre monumentale richement sculptée, qui sert aujourd'hui de fonts baptismaux..... »

(*Phot. de l'auteur*)

LE CHRIST EN CROIX

BAR-LE-DUC, ÉGLISE SAINT-PIERRE

siècle. Beaucoup plus naturaliste, surtout dans le rendu de la physionomie, que ne l'est la figure précédente, il rappelle par certains côtés les christs bourguignons de l'école du quinzième siècle [1]. Il offre également plus d'une ressemblance avec ceux d'Hattonchâtel et de Génicourt.

La pose contournée des deux larrons étonnera probablement les personnes qui ne sont pas familiarisées avec l'iconographie gothique. Les exemples analogues ne sont cependant pas rares, soit en peinture, soit en sculpture, dans les œuvres françaises de la fin du quinzième et du courant du seizième siècle.

L'artiste ici, au lieu de figurer le Christ mort, comme à Génicourt, nous le représente expirant, la face crispée par l'agonie. Fixé par trois clous sur une haute croix, le corps entier s'affaisse et retombe dans cette inertie qui est le prélude des derniers instants. La pose est calme, non tourmentée et violente comme elle l'est généralement dans les crucifix de la période précédente.

Cruellement chargée d'une épaisse couronne d'épines que l'artiste a traitée branche par branche, et avec son ordinaire précision, la tête du Christ, légèrement penchée à droite, s'incline vers la terre. Le visage, amaigri, creusé, est encadré d'une barbe courte et frisée; de longs cheveux, partagés en mèches régulières, tombent de chaque côté jusque sur les épaules. Les traits, un peu rudes et contractés, n'ont malgré cela rien de grimaçant ou de forcé ; les yeux, aux paupières tombantes, se creusent dans les orbites fortement accentuées; le nez, un peu fort, très allongé, se pince, s'effile, et deux rides profondes en marquent la naissance;

---

1. Ils rappellent surtout, et la remarque a été faite par Courajod, *lib. cit.*, t. III, p. 281, les larrons du calvaire qui domine la Mise au tombeau de Solesmes. Le même auteur ajoute : « C'est plus naturaliste et bourguignon que ne le sera le Ligier Richier de la dernière heure. »

les lèvres entr'ouvertes, contournées, se crispent dans un râle. Le maître, cette fois, comme dans les figures évidemment beaucoup plus parfaites que nous rencontrerons par la suite, a cherché l'expression la plus aiguë de la douleur et en a rendu, avec une âpreté qu'il ne cherche pas encore à atténuer sous la douceur du modelé, toutes les déformations et tous les spasmes. Le rapport des lignes n'en est, malgré tout, aucunement altéré. Une expression de tristesse profonde et pénétrante se dégage de ces traits tendus par la souffrance, mais elle garde une harmonie, une mesure, qui rappelle les plus belles productions des vieux maîtres français.

Comme dans les figures d'Hattonchâtel, de Génicourt et du prieuré Notre-Dame, les bras du Christ sont largement étendus, presque horizontaux, mais sans aucune raideur. Les muscles tendus s'y dessinent sous la peau, et les doigts, légèrement contractés, se referment sur les clous. L'étude anatomique du torse, un peu moins poussée que dans l'œuvre précédente, accuse avec précision, mais sans les exagérer, toutes les saillies des muscles. Le modelé général est très doux et d'une grande exactitude ; le bois est fouillé avec autant d'adresse que de sûreté. L'ensemble des formes est plutôt grêle ; les jambes fines et allongées. Celle de droite manque de cambrure et ce défaut la fait paraître un peu longue. Les pieds, d'une belle facture, sont superposés, celui de droite ramené sur le gauche, et fixés par un seul clou. Ni suppédanéum ni titulus.

La pose des deux larrons fait avec celle du Christ un contraste dont le réalisme, un peu violent, n'était point fait pour déplaire à l'artiste. Aucun clou ne les retient, ils sont simplement liés au moyen de cordes sur des croix en forme de T [1].

---

1. Ce mode de représentation des larrons est très ancien dans l'art chrétien

(Phot. de l'auteur)

LE BON LARRON

BAR-LE-DUC, ÉGLISE SAINT-PIERRE

Le bon larron, placé selon les données conventionnelles à la droite du Christ, vient de voir ce dernier pardonner à son repentir. Sa tête est longue, forte; ses cheveux en désordre. Son visage osseux, modelé par larges coups, est d'un aspect rude et sauvage. Une expression de confiance calme et résignée vient adoucir ses traits où semble planer un rayon d'espérance. La pose du corps rend ce caractère encore plus saillant. L'attitude est exempte de raideur, aucune convulsion n'agite les membres, il rend en paix son dernier soupir. Le bras droit, violemment tiré en arrière, plié au coude et ramené ensuite en avant, s'appuie sur la traverse du gibet à laquelle une corde le lie. La main, aux os saillants, est naturelle et sans crispations. L'avant-bras gauche tombe le long du corps; la partie inférieure, tirée également en arrière, est attachée au montant de la croix. Le tronc est légèrement déjeté à gauche, la poitrine un peu creusée, et les jambes, remontées et liées par une corde, se croisent sans contractions et d'une façon qui, bien que visiblement cherchée, paraît cependant très naturelle. Celle de gauche se projette libre-

---

où il est devenu, malgré quelques exceptions — par exemple le relief de Donatello à San-Lorenzo de Florence — une règle à peu près commune. Il est cependant contraire aux Évangiles et aux textes des Pères. Saint Augustin, parlant du bon larron, dit : « Qui in semetipso erat clavis confixus » (*Serm.* CXXX, de Temp.); saint Grégoire dit également du même personnage : « In cruce clavis manus pedesque ejus ligaverunt. » (*Moral.* lib. XVIII, cap. 23.) Le plus ancien exemple connu se voit sur deux ampoules conservées au trésor de Monza et datant du sixième siècle. Des figures analogues se rencontrent en Lorraine : retable du maître-autel de Génicourt, début du seizième siècle, où un ange emporte l'âme du bon larron, et un démon celle du mauvais; retable de Mognéville, même période ; fresques de l'église de Malzéville (près Nancy) exécutées vers le même temps, et dans plusieurs autres monuments.

Les croix des larrons étaient également semblables à celle du Christ. Rien ne le prouve mieux que la légende de l'Invention de la Croix. (Voir *Légende dorée,* traduct. de Téodor de Wyzewa, p. 264.) Sainte Hélène ne savait comment distinguer, parmi les trois croix exhumées par ses ordres, quelle était celle du Sauveur. Il fallut le miracle suggéré par saint Macaire pour tirer de sa perplexité la pieuse impératrice.

ment et la droite, ramenée en dessous et pliée au genou, est d'une exécution particulièrement soignée; les muscles s'y dessinent d'une façon très juste ainsi que les os du pied, qui font saillie sous la peau. Une draperie, fixée au moyen d'une corde à la naissance de la cuisse droite, retombe en larges plis flottants après avoir formé deux gros nœuds bouffants parfaitement étudiés et rendus.

Le mauvais larron, au contraire, semble se crisper de douleur et de désespoir. On sent, dans ce corps d'athlète, à la puissante structure, la lutte suprême d'une nature qui se débat contre la mort; une sorte de répulsion qui le fait s'éloigner du Christ dont le calme abandon paraît lui faire horreur. La tête, traitée avec une remarquable énergie, et plus massive que chez le sujet précédent, retombe sur le côté gauche; les traits sont rudes, crispés, rendus par larges coups secs et durs. Le corps est violemment déjeté, tiré sur la gauche, dans une pose impossible, presque invraisemblable, mais très étudiée, très vraie [1].

Il y a dans cette œuvre, largement modelée, une âpreté, une rudesse, poussée jusqu'à l'extrême et dans laquelle Ligier se montre sous son vrai jour. Elle établit, de la façon la plus évidente, le parti qu'il tire et saura tirer plus tard encore de certaines exagérations de modelé et de mouvement, pour arriver à communiquer à quelques-uns de ses personnages cette expression passionnée, violente même, qui les caractérise et qu'il était, surtout ici, impossible d'accentuer davantage.

Ces trois sujets, taillés dans des blocs de noyer, sont, suivant la coutume du temps, recouverts de peinture. Des mains modernes ont malheureusement un peu trop avivé les teintes primi-

---

1. Aucun commentaire ne peut, il nous semble, souligner d'une façon plus

(*Phot. de l'auteur*)

LE MAUVAIS LARRON

BAR-LE-DUC, ÉGLISE SAINT-PIERRE

tives que le temps s'était chargé d'adoucir et de délicatement patiner.

Quand on étudie attentivement ces figures, on ne peut s'empêcher d'être frappé de certaines inégalités d'exécution qui existent entre elles. Alors que le corps du Christ est d'apparence plutôt grêle, d'un modelé arrondi, un peu mièvre peut-être, les corps des larrons sont de facture beaucoup plus souple, plus vigoureuse et plus forte; leur anatomie, malgré quelques raccourcis légèrement défectueux, est largement enlevée; les têtes sont sèches. Quelques critiques ont voulu voir, dans ce fait, la preuve de l'intervention d'autres mains et, partant de là, ont quelque peu combattu l'attribution qui en a toujours été faite à Ligier Richier. Nous ne sommes pas de cet avis et pensons que l'aspect maigre et fluet qui se remarque, ici comme dans presque tous les crucifix attribués à l'atelier, est la conséquence des habitudes iconographiques du temps.

---

exacte le caractère imprimé par Richier à ses larrons, que le passage suivant, tiré du *Mistère de la Passion*, d'Arnould Gréban :

Dismas (*bon larron*)

Hélas ! que je porte un grief mal
et une peine longue et dure !
ma vie trop longuement dure
26 660 en ceste terrible misère ;
je demande la mort amère
qui mes regrets ne veult ouyr.

Gestas (*mauvais larron*)

J'ai douleur tant dure à souffrir
que je ne puis mourrir ne vivre
. . . . . .

Dismas

Loué soit Dieu puisqu'il lui plest
26 580 moy mener à ceste fortune ;
ce n'est pas Dieu qui me fortune
mais mon mauvais gouvernement :
je meurs à juste jugement,
j'ai très bien la mort desservye.
26 585 Par quoy, Jhésus, doulx fruict de vie,
qui ton Paradis me promets
à ceste dure départie
mon âme en ta garde commetz.
. . . . . .

Gestas

Ha ! maudit soit le jour et l'heure
que Dieu au monde me fit naistre !
je ne deussai pas icy estre
26 600 si ce misérable Jhésus
eust voulu monstrer ses vertus ;
mes nennin, sens luy est failly,
et laisse mourir nous et ly
de mort honteuse et malheurée.

(*Le Mistère de la Passion, lib. cit.*, p. 148.)

Il était, en effet, d'un usage tout à fait courant dans l'art, depuis le quinzième siècle, de donner au Christ en croix l'aspect le plus pathétique et le plus émouvant. Au seizième siècle, des modifications s'étaient introduites dans ce type et les imagiers, sans donner encore à leurs crucifix les formes soignées qui ne devaient pas tarder à apparaître, avaient en partie renoncé aux représentations si tragiquement réalistes familières à leurs devanciers. La douleur s'exprimait dans le regard, dans la face creusée par les souffrances de l'agonie ; le corps avait perdu l'effrayante maigreur, la musculature saillante, la pose tourmentée de l'âge précédent ; mais il demeurait allongé, rigide et immobile, presque collé au montant de la croix.

Une formule analogue se dégage des différents christs en croix que nous venons d'examiner. Comme la plupart de ses contemporains ([1]), Richier concentre la souffrance dans la tête qui, à elle seule, tend de plus en plus à l'expression du drame, alors qu'il cherche à traduire, par le calme du corps, le caractère surhumain du martyre de la divine victime. Plus libre dans l'interprétation des larrons, il a suivi sans contrainte ses idées personnelles. Ceci explique, croyons-nous, les différences qui se peuvent remarquer à Bar, au moins dans certains procédés d'exécution, et que nous retrouverons presque identiques à Briey dans un sujet semblable mais plus complet.

Nous croyons, en effet, que le Christ et les larrons de Saint-Pierre ne sont, eux aussi, que les derniers vestiges d'une œuvre plus considérable qui devait comprendre d'autres personnages : la Vierge, saint Jean, la Madeleine. Elle formait alors un ensemble complet, en parfaite harmonie avec les données icono-

1. Voir à ce sujet la gravure de la page 79.

graphiques et les usages ordinairement suivis par les imagiers. Aucune confusion ne peut donc exister entre cet ensemble et l'ancien groupe de Notre-Dame, dont la composition était toute différente, bien que les deux sujets, au fond, fussent les mêmes.

Il est néanmoins assez singulier de ne trouver aucune trace de notre calvaire dans les auteurs (1) qui nous ont laissé des descriptions des anciens édifices de la ville de Bar. Ses dimensions et ses nombreux personnages ne pouvaient cependant manquer d'attirer les regards. La première mention qui s'en rencontre est celle de Brouilly (2), cité par Souhaut, mais sans références sérieuses et surtout sans date. L'œuvre, en tous cas, figura longtemps au lieu indiqué par cet auteur. Elle s'y trouvait encore en 1790, lors de l'inventaire dressé par les commissaires du district. Leur procès-verbal du 31 décembre la décrit en ces termes : « Les châsses et bustes (dont la plupart provenaient de Saint-Maxe) sont placés *au fond du chœur,* au-dessus d'un petit autel et au-dessous *d'un grand crucifix accompagné de saints et de statues, le tout en forme de calvaire* (3); ce monument paroît être en pierre et lié avec l'édifice (4) ». Nous savons par ailleurs (5) que le Christ et les larrons demeurèrent dans le même endroit jusqu'en 1855, date à laquelle les trois croix furent déplacées et suspendues aux piliers

1. Cf. Dom Calmet, *Notice de la Lorraine,* t. I, col. 81-82. Durival, *Description de la Lorraine et du Barrois.* Nancy, 1779, t. II, p. 346.

2. Ce personnage, d'après des notes que nous communique M. le pasteur Dannreuther, paraît devoir être identifié avec Jean-Charles de Brouilly, lieutenant particulier de la prévôté de Bar, dont la famille avait été annoblie en l'année 1726 et avait substitué à son nom primitif, Broulier, celui de : de Brouilly.

3. La composition se trouvait ainsi identique à celle de Briéy.

4. Arch. de la Meuse, série G, inventaire de Saint-Maxe et de Saint-Pierre, 1790. La peinture dont les figures étaient revêtues et la rédaction hâtive du document expliquent l'erreur des commissaires.

5. Voir plus haut, p. 118, texte et note.

de la nef; la pierre sculptée qui leur servait de support fut transformée en fonts baptismaux. Quant aux autres statues, on n'en trouve aucune trace et il semble qu'elles aient disparu pendant la tourmente révolutionnaire.

Nous devons donc, pour conclure, admettre que la ville de Bar posséda autrefois, dans des édifices distincts, deux calvaires de composition différente, sculptés l'un et l'autre par Ligier Richier et dont il nous reste encore des morceaux dignes d'attention. Sur l'authenticité du premier de ces groupes — celui de Notre-Dame, vu par Chatourup en 1532 — il ne peut, à notre avis, subsister aucun doute. Nous n'avons malheureusement pas, pour le second, un document pouvant nous fournir une certitude aussi absolue. Mais il nous paraît bien difficile, en présence de la facture si caractéristique des trois personnages qui le composent, d'en retirer la paternité au maître. Sa main y demeure profondément empreinte et nul n'a jamais songé, d'ailleurs, à lui contester sérieusement cette attribution.

BOUXIÈRES-AUX-CHÊNES — MISÉRICORDE DE STALLE (FIN DU XVe SIÈCLE)
(Provient de l'ancienne Collégiale Saint-Georges de Nancy. Dessin de P. Morey)

(*Phot. de l'auteur*)

VARANGÉVILLE — GROUPE DE NOTRE-DAME DE PITIÉ (DÉBUT DU XVIe SIÈCLE)

CHAPITRE VII

LES PIETAS

Inspirés par les auteurs mystiques qui, dans leurs œuvres, associaient la Vierge à toutes les souffrances du Christ, mêlant à la *Passio* du fils, la *Compassio* de la mère, les artistes du quinzième siècle cherchèrent des thèmes iconographiques pouvant leur permettre d'exprimer ces sentiments. Celui dans lequel il semble qu'ils se soient complu, parce que, plus humain, plus tangible, il parlait davantage à leur imagination et à leur âme, est celui qui représente la Vierge tenant sur ses genoux son fils mort.

Ce type, connu sous le nom de *Vierge de Pitié,* de *Pitié,* ou de *Piétà,* pour employer le mot italien, apparaît, dit M. Émile Mâle [1], dès la fin du quatorzième siècle. C'est là, ajoute-t-il, une silhouette toute nouvelle dans l'art.

« L'idée de ce groupe remonte aux *Méditations* de saint Bonaventure sur la vie de Jésus-Christ. Le livre date de la fin du treizième siècle, mais il ne devint populaire que dans le courant du quatorzième. Saint Bonaventure est le premier qui nous dise qu'après la descente de croix, la Vierge prit le cadavre de son fils sur ses genoux et le contempla longuement.

« Le sujet se rencontre pour la première fois dans les manuscrits de la fin du quatorzième siècle. Les Pitiés ont été peintes longtemps avant d'avoir été sculptées. Ce sont des miniaturistes qui, les premiers, probablement, en arrêtèrent les grandes lignes.

« Ces lignes n'ont guère varié. La Vierge, perdue dans un grand manteau sombre, est assise au pied de la croix. Le cadavre est posé sur ses genoux. Les jambes sont rigides, le bras droit pend inerte et vient effleurer la terre. La Vierge, d'une main, soutient la tête de son fils et, de l'autre, le serre contre sa poitrine.

« Au quinzième siècle, les sculpteurs n'eurent qu'à copier ce modèle désormais consacré [2]. Il est difficile de dire à quelle

---

1. *L'Art français de la fin du Moyen Age.* Paris, Armand Collin, 1908.

2. Les Pitiés sculptées sont généralement un peu différentes. La Vierge y est presque toujours représentée assise sur un tertre ou monticule gazonné. Ses deux bras maintiennent le corps, étendu de droite à gauche sur ses genoux. D'autres fois, la main droite soutient légèrement la tête du Christ, alors que la gauche soulève le bras du cadavre, comme si Marie voulait le porter à ses lèvres ou montrer à tous les yeux la profonde blessure dont la main est transpercée. Dans l'église de Briey (Meurthe-et-Moselle), une très remarquable Pitié, en bois peint, nous représente la Vierge assise avec le cadavre du Christ. La main droite maintient le corps sur les genoux tandis que la gauche, soulevant un des coins du voile, semble vouloir s'en servir comme pour essuyer sur le front de son fils le sang et la sueur d'agonie.

époque les ateliers commencèrent à sculpter le groupe de la Vierge portant son fils mort. Les Pitiés du quinzième siècle sont très nombreuses, mais je n'en connais qu'une seule qui soit datée; c'est celle de Moissac, qui est de 1476. C'est peut-être une des plus anciennes. Toutes celles que j'ai vues portent la marque de l'art du temps de Louis XII. C'est donc à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième que les ateliers de sculpture ont produit les innombrables Pitiés qui subsistent aujourd'hui en France[1]. »

Le culte de Notre-Dame de Pitié, propagé principalement par l'ordre des Servites[2] et les diverses branches de l'ordre de Saint-François, devint rapidement populaire. Il fut de bonne heure répandu en Lorraine où l'on retrouve la trace de nombreuses chapelles et confréries érigées sous ce vocable. Malgré les dévastations subies par cette province, d'anciens groupes de la Vierge de Pitié se rencontrent encore fréquemment dans les églises[3].

Se conformant au goût de son temps et, probablement aussi, aux ordres qui lui étaient confiés, Richier dut sculpter assez souvent cette personnification de la douleur humaine pour ainsi dire

---

1. Émile Male, *lib. cit.*, pp. 122-123.

2. Fondé en Toscane vers 1240, sous la règle de Saint-Augustin, avec le privilège d'ordre mendiant ; il prit très vite un grand développement. Ses membres étaient vêtus de blanc, d'où leur nom populaire de blancs-manteaux.

3. H. Lepage, *Communes de la Meurthe*, p. 383, cite la fondation, en 1498, d'une chapelle de Notre-Dame de Pitié dans l'église paroissiale de Pont-Saint-Vincent, par Jeannot de Bidos, écuyer et seigneur du lieu, et Madeleine de Parspergaire, sa femme. La statue qui décorait cette chapelle existe encore ; elle est de grandes dimensions et d'un beau travail. Les bords du vêtement de la Vierge sont décorés de grandes lettres gothiques, mais sans aucun sens. Nous avons aussi rencontré, dans une chapelle de Notre-Dame de Pitié, fondée par N... Balthasar en l'année 1539, et reconstruite en 1759 à l'extrémité du village de Champigneulles (près Nancy), une remarquable Pitié dont la pose, le costume et le travail se rapprochent beaucoup du type adopté par l'atelier de Ligier Richier. Un groupe plus ancien, début du quinzième siècle, existe dans l'église de Vézelise. Voir p. 138.

divinisée. Nous n'en avons cependant rencontré, dans nos pérégrinations à travers le pays lorrain, que deux exemplaires pouvant lui être presque sûrement rattachés. Désirant suivre autant que possible l'ordre chronologique des œuvres, afin d'en mieux établir la filiation et de montrer en même temps le développement continu du talent de l'artiste, nous interromprons à ce point l'étude des calvaires et nous examinerons ces ouvrages. Leurs dates nous les révèlent comme antérieurs de quelques années seulement aux derniers monuments de ce genre qu'il nous reste à examiner.

C'est à quelques lieues de la frontière, dans l'église paroissiale de la petite ville d'Étain (Meuse), que nous rencontrons la première Piétà attribuée à Ligier Richier. Élevée autrefois sur une sépulture, dans une chapelle particulière, elle est placée aujourd'hui dans le collatéral sud de l'édifice, à côté d'un autel dédié au Sacré-Cœur. On la désigne communément dans le pays sous le nom de : *Bon Dieu de Pitié.*

Au point de vue iconographique, le groupe de l'église d'Étain nous présente tout d'abord une véritable innovation, dont il nous faut chercher des exemples non pas dans l'école française, mais dans les monuments allemands du même genre. La Vierge, au lieu d'être assise comme à l'ordinaire et de porter le corps du Christ transversalement étendu sur ses genoux, est agenouillée sur le sol. Le cadavre est en partie allongé devant elle, et la Mère en soulève tendrement la main gauche, comme pour en mettre bien en évidence la douloureuse blessure.

Ce type est évidemment d'origine rhénane ; Tilman Riemenschneider nous en a laissé un modèle dans le groupe de l'Université de Wurzbourg, ainsi que les maîtres inconnus qui ont taillé les Piétàs de Saint-Jacques de Nuremberg et de Notre-Dame

de Zwickau, pour ne citer que ces quelques exemples. Les sculpteurs lorrains de l'époque immédiatement antérieure à Richier l'avaient adopté avant lui et, sur ce point comme sur bien d'autres, il se montre traditionnaliste fidèle. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner les groupes de l'église de Varangéville [1], dont le type et la facture rappellent d'assez près l'atelier de Mansuy Gauvain; celui de Saint-Nicolas-de-Port, dans lequel MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot [2] reconnaissent le faire champenois ; celui de la basilique Saint-Epvre, à Nancy, malheureusement trop retouché, il y a quelque trente ans, par le sculpteur Huel. Mais, dans la traduction de ce thème alors courant dans la région, le maître sammiellois a mis sa note personnelle toujours si caractéristique, et la signature qui se lit aujourd'hui sur la base de la Piétà d'Étain nous paraît, comme à bien d'autres, pleinement justifiée.

Sur une dalle de pierre taillée en rocaille et destinée à figurer le sol dénudé du Calvaire, une toison est étendue. La Vierge, le genou gauche fléchi et appuyé à terre, maintient contre sa jambe droite, dont le pied écarté est posé solidement à plat sur le sol, le corps inanimé, mais très souple encore, de son fils. Sa main gauche soutient le bras du Christ, tandis que de l'autre, passée derrière le corps, elle retient contre elle le buste presque entièrement soulevé. La tête, dans un mouvement de suprême abandon, vient reposer sur son épaule.

Nous rencontrons à nouveau ici tous les détails d'un cos-

---

1. Nous en avons placé une reproduction en tête de ce chapitre, p. 127.

2. *La Sculpture à Troyes, op. laud.*, pp. 83-84. Nous devons ajouter que les Piétàs champenoises ne nous ont jamais offert ce type ; mais rien ne s'oppose à ce que l'on puisse voir, dans la composition qui nous occupe, un modèle local interprété par les ouvriers champenois qui travaillèrent à Saint-Nicolas.

tume dont les éléments nous sont déjà connus par des précédents assez nombreux. Un long voile, jeté sur la tête de Marie, descend en arrière, jusqu'à la ceinture, et projette sur le visage une ombre assez vive. La guimpe habituelle fait cependant défaut et un corsage à manches collantes, garni au col d'un empiècement carré, boutonné sur le devant de la poitrine, modèle le buste; une cordelière descend de la ceinture sur une robe étroite, taillée dans une étoffe épaisse, assez rude, permettant à peine le jeu de quelques plis rares et froids. Le pied droit, seul visible, est chaussé d'une large pantoufle à semelle plate, à bout très arrondi.

Le visage de la Vierge reproduit encore ce type de paysanne lorraine toujours cher à Richier, aucunement idéalisé encore. Il se dégage de ses traits communs une expression de tristesse un peu larmoyante peut-être, mais néanmoins fort touchante, qui rappelle cette note si juste, si discrète de la douleur, que l'atelier a toujours su exprimer avec tant de délicatesse et d'harmonie. Les yeux douloureusement baissés contemplent, avec une émotion contenue, le cadavre étendu devant eux. La bouche tombante et entr'ouverte semble exhaler une plainte presque involontaire, étouffée dans un sanglot aussitôt réprimé.

La pose du Christ, bien que très simple au premier abord, accuse déjà une certaine recherche et n'est pas sans offrir quelques défauts sujets à critique. Le torse relevé, appuyé contre le genou de la Vierge, qui le maintient avec le bras, est largement modelé; les plans en sont nettement déterminés, les lignes générales harmonieuses, bien que le buste, en raison de la pose, paraisse un peu long et les jambes courtes. La plaie faite au côté droit du cadavre par la lance du légionnaire est franchement accusée; quelques gouttes de sang s'échappent de ses lèvres presque refermées. Un linge noué sur la hanche droite, de la

(*Phot. de l'auteur*)

GROUPE DE NOTRE-DAME DE PITIÉ

ÉGLISE PAROISSIALE D'ÉTAIN

même façon qu'à Bar-le-Duc, ceint les reins. La partie inférieure du corps s'allonge sur la toison qui recouvre le sol. La jambe droite, entièrement étendue, laisse apercevoir celle de gauche légèrement surélevée par le genou de la Vierge contre lequel elle s'appuie. Le bras droit tombe le long du corps, la main un peu en dedans; le gauche, soutenu au coude par la main de Marie, s'abandonne au bras maternel. La main, mal restaurée, tombe avec une raideur qui contraste avec la flexibilité des autres membres.

La tête de Jésus, doucement abandonnée contre l'épaule maternelle, est d'une régularité parfaite. Elle accuse déjà ce parti pris d'arrangement des détails, de précision minutieuse dans le rendu de la barbe et des cheveux, que nous rencontrerons souvent désormais et que nous trouverons poussé à son extrême limite dans la tête du Christ du Sépulcre de Saint-Mihiel. La figure est modérément allongée et ses lignes ne manquent point de finesse. Le front est bien développé, l'arcade sourcilière profonde et assez longue; les yeux, parfaitement dessinés, sont clos ; ici encore, la paupière supérieure déborde sur la paupière inférieure. Le nez est droit, un peu pincé; la bouche entr'ouverte laisse apercevoir les dents. Une barbe fine et frisée, très délicatement traitée, encadre le visage, et les longues mèches bouclées de la chevelure tombent régulièrement de chaque côté jusque sur les épaules.

Un sentiment de paix profonde, de repos calme, presque confiant, est empreint sur cette face et en adoucit les traits déjà un peu figés et tendus par la mort. Elle fait involontairement songer à celle, beaucoup plus maniérée, mais moins rayonnante peut-être, de l'œuvre ultime du maître, dont nous parlions tout à l'heure.

Le groupe, dans son ensemble, est d'aspect un peu lourd,

l'exécution paraît sommaire et lâchée. Il est taillé dans une pierre d'un grain très fin que l'artiste tirait d'une carrière des environs de sa ville natale et qu'il employa constamment pour ses ouvrages (1). L'ensemble mesure 1m,30 de longueur à la base, 0m,70 de largeur et 1m,10, environ, de hauteur. Ces deux statues furent primitivement peintes, mais cette peinture, probablement fort détériorée par le temps, n'a point trouvé grâce devant les amateurs du lessivage et de la potasse. De malheureuses restaurations sont venues, elles aussi, altérer cette belle œuvre à laquelle les vicissitudes n'avaient point été épargnées. On ne peut que regretter ces pieds gonflés et mal rapportés, cette main aux doigts raidis qui tombe avec tant de lourdeur et forme, nous l'avons dit plus haut, un singulier contraste avec la flexibilité des autres membres.

La Piétà d'Étain fut, à son origine, érigée au-dessus d'une sépulture, dans une chapelle du cimetière appelée « Chapelle du Charnier » ou « de l'Ossuaire », mais dont le vocable primitif était « Notre-Dame de Pitié » (2). L'épitaphe, gravée sur le sou-

---

1. Il est généralement reconnu aujourd'hui que cette pierre provient d'une carrière dite « de la Justice », située sur le ban de Saint-Mihiel, dont l'exploitation a cessé depuis un temps immémorial. Elle appartient à l'étage coralien. D'une extrême finesse, et d'un blanc mat qui prend avec le temps une teinte jaunâtre, elle se prête facilement au travail du ciseau, surtout lorsqu'elle est taillée au sortir de la carrière.

2. La fondation de cette chapelle remonte à l'année 1480. A cette date, Jean Thiéry, écuyer, demeurant à Étain, la fit construire à ses frais et dépens, sur un terrain lui appartenant et contigu au cimetière paroissial. Le vocable primitif, *Notre-Dame de Pitié,* fut changé peu après, lorsque les propriétaires eurent permis que l'on y déposât les os extraits des fosses ouvertes pour de nouvelles inhumations. Elle prit alors le nom de *Chapelle du Charnier* ou de l'*Ossuaire.*

Les descendants du fondateur assignèrent à la chapelle certains revenus pour acquits de messes, et l'un d'eux, Thiéry Thiéry, établi à Saint-Mihiel, fit reconstruire l'édifice à ses frais en 1634. Il ordonna en outre, par testament du 11 juin 1651, qu'une somme de 1 600 fr. serait prélevée sur l'ensemble de sa succession et em-

bassement, permettait de la dater. Des documents réunis par un des anciens curés de la paroisse nous l'ont conservée et ont permis de la rétablir lors de la restauration et de la nouvelle érection du groupe à l'intérieur de l'église paroissiale. Nous pensons devoir la citer car, comme nous l'avons dit, elle fixe une date précieuse pour la question d'attribution.

CY DEVANT CESTE YMAIGE
GIST HONNESTE FEMME
GILBERTE MARQUE
JAYDIS FEMME A JACQUEMIN QUIOLT
QUI TRÉPASSA LE 6ème JOUR DE MARS
L'AN MVcXXV
PRIEZ DIEU POUR ELLE.
LE DICT JACQUEMIN A FAIT FAIRE
CETTE DÉVOTION
L'AN MVcXXVIII

On conserve au presbytère de Clermont-en-Argonne (Meuse) deux petites figurines de terre cuite, d'une hauteur moyenne de $0^{m},35$, qui semblent être, non pas une œuvre définitive, mais bien plutôt une étude, faite en vue d'une composition de dimen-

---

ployée en achat d'héritages, dont la moitié des revenus serait attribuée au chapelain pour la rétribution de nouvelles messes, tandis que l'autre resterait entre les mains de l'héritier, patron de la chapelle, pour en assurer l'entretien et, au besoin, la reconstruction.

La collation de la chapelle et de ses bénéfices demeura la propriété des descendants du premier fondateur jusqu'à la Révolution. C'était, à l'époque, M. Thiéry de Languimberg dont la veuve demanda, en vain, d'être remise en possession des biens de la fondation, saisis comme appartenant à un bénéfice ecclésiastique. A dater de 1750, la chapelle, qui jusqu'alors avait eu son chapelain, fut desservie par le vicaire paroissial, chargé d'y dire la messe soixante-dix-huit jours de l'année et d'y lire la Passion selon saint Jean tous les vendredis. Les revenus étaient de 192 livres. Dans un procès-verbal de visite, dressé le 5 août 1773, on lit : « Il est de toute nécessité de démonter le ban avec son daussier, *du côté du Christ* (probablement notre groupe), pour le rassurer, etc... » Nous devons ces renseignements, extraits de papiers de famille mis autrefois à sa disposition, à l'obligeance de M. Léon Germain.

sions plus grandes, non exécutée ou perdue. Par ses lignes générales, le type des personnages et du costume, elle offre tous les caractères de l'art de Ligier.

Elle représente également la Vierge de Pitié et, si la date ne nous assurait pas qu'elle lui est postérieure, elle pourrait passer pour une étude du groupe d'Étain. On y remarque cependant des modifications importantes, comme si l'artiste, en modelant cette ébauche, avait voulu corriger certaines défectuosités de son œuvre précédente. La composition est très remarquable et l'ensemble des lignes extrêmement harmonieux. Les personnages sont moins raides, les draperies moins sèches, leurs plis moins anguleux — il faut du reste faire aussi la part de la matière employée : la traduction en pierre n'aurait peut-être pas eu cette élégance. Le buste de la Vierge est plus souple, plus dégagé; son mouvement est plus ample, presque gracieux. L'attitude générale sent un peu la recherche; le vêtement s'agite, l'étude en est plus poussée, les bords du voile s'ondulent et une nuance de maniérisme, très discrète encore, commence à paraître notamment dans l'air de tête de la Vierge. Le costume de Marie est identique à ce que nous avons rencontré à Étain; le visage, plus régulier, est néanmoins un peu froid dans son ensemble, il est, surtout, moins réaliste.

La pose du Christ est à peu près la même que dans le groupe précédent. On remarquera toutefois que la tête est inclinée davantage sur la gauche, d'un mouvement un peu forcé. L'expression de la figure est moins bonne qu'à Étain, les traits sont quelconques, presque vulgaires, le type très différent. Les extrémités sont démesurément allongées et amaigries; l'étude générale rappelle, avec des défauts identiques, le christ de la scène de l'Ensevelissement, au retable d'Hattonchâtel. L'anatomie du torse, trop

(*Phot. de l'auteur*)

MAQUETTE D'UN GROUPE DE NOTRE-DAME DE PITIÉ

PRESBYTÈRE DE CLERMONT-EN-ARGONNE

poussée, trop naturaliste même, lui donne un aspect peu agréable [1]. Les mains des deux personnages sont aussi beaucoup trop longues et l'une, la droite du Christ, restaurée il est vrai, est singulièrement posée. Mais, encore une fois, il ne s'agit probablement que d'une maquette, c'est-à-dire d'une étude rapidement enlevée de composition.

Tout l'ensemble accuse néanmoins une œuvre de Richier et les moindres détails dénotent sa manière et son style familiers. Aucune méprise ne paraît possible.

Une date, 1530, est gravée en larges chiffres sous la base du groupe, précédée et suivie de deux signes indéchiffrables. L'œuvre est donc postérieure de deux ans à celle d'Étain. La Vierge, tout au moins, annonce de réels progrès et des tendances que nous verrons s'accentuer dans les ouvrages qui vont suivre. M. Pierson, statuaire à Vaucouleurs, auquel est due la découverte de ce groupe [2], l'a assez habilement restauré et a refait, entre autres, le bras droit du Christ, qui manquait presque entièrement.

---

1. Ce défaut a visiblement pour cause, chez Ligier, l'absence de connaissances anatomiques précises. Sa science du corps humain est certainement très forte, mais elle est faite, avant tout, d'observation et n'a pour base aucune étude scientifique, d'ailleurs impossible à cette époque. Il devait donc se trouver gêné, surtout à ses débuts, chaque fois qu'il avait à traduire — comme c'est le cas dans le groupe qui nous occupe — un mouvement un peu en dehors de ses poses habituelles, dans lequel le jeu des articulations et des muscles tenait la plus large place. Ce qu'il semble avoir surtout cherché à rendre, c'est ce que l'on pourrait appeler le mécanisme du corps; une longue et sagace observation lui en a révélé tous les détails, et ses attitudes, surtout lorsqu'elles sont dessinées par les vêtements, sont toujours vraies. Il se fut trouvé mal à l'aise s'il eut introduit dans son art les gestes désordonnés, les mouvements tumultueux, les poses aux musculatures saillantes chères aux italianisants; mais dans la traduction des mouvements calmes, pondérés, dans lesquels il s'est constamment tenu, il ne fut, nous le croyons du moins, inférieur à aucun des artistes de sa génération.

2. Il fut trouvé, nous a-t-on dit, dans les combles de la petite chapelle de Sainte-Anne, dont il sera question plus loin.

VÉZELISE. — GROUPE DE NOTRE-DAME DE PITIÉ (DÉBUT DU XVe SIÈCLE)

(*Phot. de l'auteur*)

SAINT-MIHIEL — FAÇADE ORIENTALE DE L'ANCIENNE ABBAYE ET ABSIDE DE L'ÉGLISE

CHAPITRE VIII

DERNIERS CALVAIRES

Deux calvaires, disions-nous dans notre avant-dernier chapitre, nous restent à examiner encore, mais leurs dates nous obligent à en retarder l'étude. Arrivé à l'année 1530, dont l'indication nous est fournie par l'œuvre précédente, il nous est maintenant possible de les aborder. Un seul de ces deux monuments est malheureusement complet et il ne nous est parvenu de l'autre qu'une description très succincte et un groupe des plus curieux. Celui-ci figure, du reste, parmi les œuvres les plus connues de Ligier Richier; c'est même, pourrions-nous dire, la seule vraiment authentique. Mais on a généralement le tort, oubliant qu'elle n'est qu'une épave d'un des ensembles les plus

importants de l'atelier, de la regarder comme une composition particulière. A l'encontre de la plupart des autres, sur lesquelles nous n'avons pour ainsi dire aucun document positif, un témoignage contemporain, celui de Chatourup, sur lequel nous nous sommes, dans le précédent chapitre, assez longuement étendu, nous en donne une idée complète et en désigne l'auteur. Il nous permet en outre, à quelques années près, de lui assigner une date presque certaine.

Chatourup donc, continuant son voyage de Bar-le-Duc à Saint-Nicolas, passa par Saint-Mihiel et y visita notamment l'église de l'abbaye bénédictine. « On voit dans cette église, dit-il dans un des passages de son manuscrit copié par dom Calmet, plusieurs ouvrages de sculpture, faits par *Maistre Ligier, tailleur d'images, demeurant au dict lieu de Saint-Mihiel, que l'on tient pour le plus expert et meilleur ouvrier en dict art que l'on vit jamais.* »

La désignation de ces « ouvrages » ne nous est malheureusement pas donnée. Mais ce que Chatourup nous dit avoir le plus remarqué était « un Crucifix, accompagné de la sainte Vierge de Pitié soutenüe par saint Jean, de saint Longin, de Marie-Madeleine, des quatre Anges qui tenoient chacun un calice pour recevoir le sang du Sauveur [1] ».

Du grand ensemble admiré par notre voyageur, il ne reste plus guère aujourd'hui que le groupe isolé dont nous parlions en commençant. C'est, avec le Sépulcre et quelques autres, l'une des œuvres de Richier que l'on trouve le plus fréquemment reproduite. C'est également l'un des deux joyaux qui constituent

---

1. Il est à peine besoin de faire remarquer que ce thème est tout à fait gothique, surtout le détail des quatre anges recevant le sang divin dans des calices. On les trouve dans le « Parement de Narbonne », plus anciennement dans Duccio. (Reinach, *Rép. de peinture*, t. I, p. 404.)

la richesse artistique de Saint-Mihiel. Franchissons pour l'admirer le seuil de l'ancienne église abbatiale, dédiée à l'archange saint Michel.

Après être passé sous la vieille tour romane, qui forme une sorte de vestibule accolé en avant de l'édifice principal, reconstruit à une date postérieure, nous pénétrons dans un monument aux vastes proportions. Ses voûtes élancées, ses lignes harmonieuses, la lumière adoucie qui tombe de ses hautes verrières, font au visiteur la plus favorable impression. Placée aujourd'hui dans la première travée du collatéral sud, au-dessus d'un autel de marbre noirâtre adossé à une fenêtre murée, l'œuvre de Richier attire tout de suite l'attention.

« Parmi toutes les œuvres du maître sammiellois, écrivait l'abbé Souhaut [1], je n'en connais pas de plus émouvantes que celles où son ciseau nous représente la Vierge, soutenue par saint Jean, s'évanouissant au pied de la croix du Calvaire ou auprès du corps inanimé de son fils. » Nous sommes ici pleinement d'accord avec le trop imaginatif biographe : convenons qu'il est impossible de rendre avec plus de simplicité et de sentiment que ne l'a fait notre artiste cette scène pathétique entre toutes.

Le haut Moyen Age, profondément pénétré du véritable sens des Écritures, avait ignoré ce genre de représentation. Il avait constamment représenté la Vierge debout, *stabat,* contemplant de ses pieux regards les blessures du Christ ; parce que, comme le dit saint Augustin, elle y voyait non le signe de la mort, mais celui du salut du monde.

---

1. *Lib. cit.*, p. 82.

La coutume de représenter, dans les calvaires, la scène de l' « Évanouissement » ou de la « Pâmoison » de la Vierge ne se répandit qu'aux environs du quinzième siècle. Elle était couramment en usage au temps de Richier, chez lequel nous l'avons déjà rencontrée au retable d'Hattonchâtel. Elle reçoit ici, l'artiste étant arrivé à l'entière possession de ses moyens, tout le développement qu'elle comporte.

La Vierge vient de s'évanouir, et saint Jean, selon la tradition rapportée par l'Évangile de Nicodème, la reçoit dans ses bras et l'empêche de choir. Le mouvement général de l'apôtre ne rend pas aussi parfaitement qu'il serait permis de le souhaiter l'effort musculaire que sa charge l'oblige à fournir, mais la spontanéité, l'élan, y sont parfaitement traduits ; les bras trop symétriques de la Vierge ont de la raideur ; l'ensemble, où l'on pourrait encore relever d'autres défauts, est d'une sévérité un peu froide. Au reste, les attitudes sont vraies, les draperies simples et la composition, malgré certaines faiblesses, est d'une belle et forte tenue, qui touche au grand. N'oublions pas d'ailleurs, ainsi que nous en avons déjà fait la remarque, que ce groupe n'est qu'un fragment et qu'il faisait peut-être une autre impression dans l'œuvre complète.

Les bras de la Vierge pendent, les mains sont inertes ; la jambe droite, déviée, ne touche presque plus le sol, et celle de gauche, repliée en arrière, ne prête plus son appui à cette masse chancelante. La tête, modérément inclinée, retombe en avant ; les lignes du visage, où se remarque, comme dans le groupe de Clermont-en-Argonne, une recherche assez accentuée de la régularité des traits, sont harmonieuses et pures. Aucune contraction ne vient en altérer la grave beauté.

Le costume de la Vierge est toujours le même, mais avec

(*Phot. de l'auteur*)

LA « PAMOISON » DE LA VIERGE

SAINT-MIHIEL, ÉGLISE SAINT-MICHEL

un peu plus de recherche que dans les autres œuvres. Les formes sont plus nettement accusées et l'on sent, dans le sobre agencement des plis, un réel souci d'harmonie et d'élégance.

La tête est couverte d'un voile carré dont la large saillie projette sur le visage, encadré d'une guimpe tombant sur la poitrine, une ombre qui vient encore en augmenter l'expression douloureuse. Une robe étroite, moulée sur le buste, et dont la partie inférieure est enveloppée presque tout entière dans les sobres plis d'un ample manteau largement jeté en arrière, descend jusque sur les pieds. Ces derniers sont chaussés de sandales; un seul est visible, et il ne touche le sol que par l'extrémité des doigts. Les manches de la robe, serrées aux poignets, se relèvent pour former une sorte de parement légèrement évasé et bordé d'un étroit galon. A la taille est fixée une longue ceinture, nouée avec une élégance toute florentine, dont les plis flottants et ondulés retombent sur le devant de la jupe.

Debout en arrière, arc-bouté sur lui-même afin de maintenir avec plus de force la Vierge qui s'abat, saint Jean la soutient de ses deux mains passées sous les aisselles. Certains critiques ont trouvé ce geste un peu osé et même irrévérencieux; nous nous contenterons de le trouver maladroit, surtout la pose de la main gauche qui pourrait être plus heureuse. Le visage de l'apôtre, calme malgré la contraction amenée par l'effort, demeure respectueux et grave; son expression est cherchée et complexe. De longs cheveux tombent sur son front et de chaque côté de sa figure, qu'ils encadrent de leurs mèches bouclées. Les traits plus adoucis, moins frustes qu'à Génicourt, offrent néanmoins un caractère d'individualisme assez marqué. Ils sont aussi plus réguliers, plus fins, plus distingués si l'on veut, mais le type, en tous cas, demeure tout à fait réel.

Saint Jean porte une longue tunique, boutonnée au col, retombant en plis droits, assez secs et même un peu lourds, qui rappellent le premier style de Ligier. Elle est recouverte d'un manteau très ample, posé transversalement sur le corps ; un nœud bouffant, traversé par une agrafe en forme de boucle, en rattache sur l'épaule droite les deux extrémités. Contrairement à ceux de la Vierge, les pieds de l'apôtre sont chaussés.

De grandeur naturelle, les personnages de ce groupe, taillés dans des blocs de noyer, étaient primitivement peints. « La robe de la Vierge, lisons-nous dans un ancien mémoire, était d'un bleu foncé orné de fleurons et d'entrelacs d'or, son voile était blanc comme un fin tissu de lin. La tunique de saint Jean était brune ; son manteau, vert à l'extérieur, était rouge intérieurement et ses cheveux paraissaient noirs [1]. » Ainsi enluminée, cette composition si bien harmonisée, si pure de lignes et que son naturel et sa beauté simple doivent faire placer au premier rang parmi les œuvres dont notre art national peut à bon droit s'enorgueillir, devait produire un effet beaucoup plus impressionnant encore.

Malheureusement, dans la fragile matière où Richier avait taillé ses images, le temps, aidé par les vers, avait fait son œuvre. Une destruction complète semblait, à brève échéance, menacer le groupe de l'Abbatiale, si bon ordre n'y était mis. On imagina alors de l'imprégner d'une couche d'huile chaude, légèrement teintée à la céruse, espérant ainsi remédier aux causes qui menaçaient son existence. L'avenir dira la valeur du procédé, mais on ne peut que regretter, à notre avis, une restauration qui, en supprimant la polychromie, a modifié l'œuvre d'une façon aussi complète.

---

1. *Magasin pittoresque,* 17e année, 1849, p. 64. Article attribué à Justin Bonnaire.

(*Phot. de l'auteur*)

TÊTE DE LA VIERGE DU GROUPE DE LA « PAMOISON »

(D'APRÈS UN MOULAGE DE LA MAISON PIERSON)

Cette coutume de peindre les statues, couramment pratiquée au Moyen Age, était encore très en faveur au temps de Richier. L'artiste, tout au moins pour ses premières œuvres, la suivit fidèlement. Il ne devait cependant pas tarder à l'abandonner et l'exemple que nous venons d'en rencontrer peut être regardé comme l'un des derniers. La pierre, du reste, va devenir sa matière favorite et, au lieu de la peindre, il se contentera le plus souvent de l'enduire d'une épaisse couche d'encaustique de sa composition, à base d'huile et de cire blanche, appliquée directement sur la pierre. Cette pierre à grain fin et serré, préalablement chauffée puis imprégnée de la préparation qui en pénétrait les pores, était ensuite soigneusement polie. On obtenait ainsi une surface brillante dont la teinte uniforme et les reflets luisants prennent, sous un certain jour, l'apparence du marbre.

Ainsi que nous l'a appris plus haut la description copiée par dom Calmet, le groupe « de la sainte Vierge de Pitié soutenüe par saint Jean » faisait partie d'une composition beaucoup plus importante, dont il ne peut que nous faire regretter la perte.

« Vermoulues de bonne heure, lisons-nous dans l'ouvrage de l'abbé Souhaut [1], les statues tombaient en poussière lorsque, en 1720, les religieux bénédictins résolurent de transformer la chapelle où elles étaient disposées. » Elles furent alors, sauf le groupe de la Pâmoison, déplacées et perdues. Le crucifix, moins détérioré sans doute, fut conservé aussi : les moines le mirent dans leur réfectoire [2]. Dom Calmet l'y vit, et dom de l'Isle

1. *Lib. cit.*, p. 84.

2. « On a conservé (à l'abbaye de Saint-Mihiel), dit dom Calmet, une grande partie des ouvrages de sculpture de Léger Richier, excellent sculpteur en figures, qui sont répandues dans les autels qu'on a bâtis dans la croisée et dans la nef de la

rapporte, après avoir signalé l'admiration que ce crucifix provoquait chez tous les connaisseurs, « qu'il se trouvait, au pied de la croix, un petit chien si parfaitement imité que les autres chiens, le voyant, aboyaient après [1] ».

Suivant une tradition sammielloise [2], ce crucifix, enlevé de l'abbaye en 1792, fut livré aux flammes sur la place publique, en compagnie sans doute de beaucoup d'autres objets précieux au point de vue artistique. Le lendemain de ce forfait sacrilège, une femme du peuple vint, de grand matin, recueillir pour son pauvre foyer les braises du bûcher éteint. Trouvant, au milieu de débris à demi consumés, la tête à peu près intacte du Christ, elle l'emporta chez elle, où, bien des années après, elle fut trouvée au fond d'un grenier et vendue deux francs. Devenue propriété particulière et emportée loin de Saint-Mihiel [3], elle put heureusement être moulée par M. Pierson, statuaire à Vaucouleurs, et les répliques en sont assez nombreuses. Un très bel exemplaire se trouve au Musée municipal de Nancy [4] et c'est ce dernier que nous avons étudié.

---

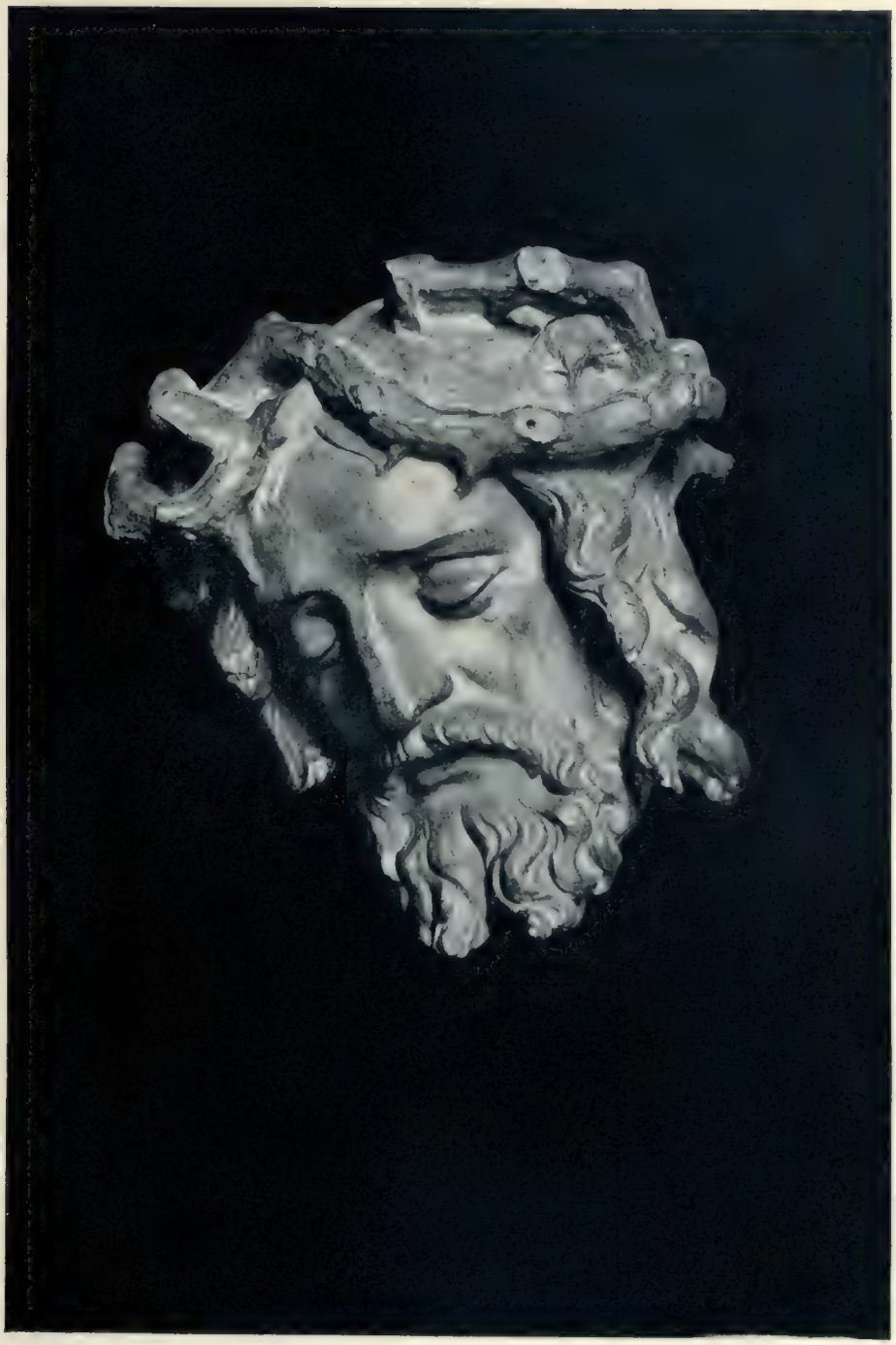
nouvelle église. *Le grand Crucifix et les figures qui l'accompagnoient,* étoient très estimées ; mais comme elles n'étoient qu'en bois, il n'en reste guère que *la Vierge de pitié,* qui se voit à l'entrée du chœur du côté du midi, et le *Crucifix qui est au fond du réfectoire.* » (*Notice de la Lorraine,* t. II, col. 883.)

1. Dom J. de l'Isle, *Histoire de la célèbre et ancienne Abbaye de Saint-Mihiel.* Nancy, 1757, p. 215.

2. Recueillie par MM. Bonnaire et Dauban.

3. Le premier possesseur fut M. Ducque, avocat à Strasbourg, qui en avait fait l'acquisition lors de son séjour à Saint-Mihiel. Après la guerre franco-allemande, M. Ducque quitta Strasbourg pour aller occuper un poste de juge de paix en Algérie. C'est là que la tête se trouverait actuellement, entre les mains de ses descendants. Cf. A. Benoit, « Une sculpture lorraine à Strasbourg avant 1870 », extrait de la *Revue nouvelle d'Alsace-Lorraine,* mai 1886.

4. N° 769 du *Catalogue descriptif et annoté.* Nancy, 1909. On y lit la mention suivante : « Don de Justin Bonnaire. 1845. — Moulée sur un fragment d'un *grand crucifix en bois* détruit pendant la Révolution et *qui se trouvait à la voûte de l'église*



(*Phot. de l'auteur*)

TÊTE DE CHRIST PROVENANT DU CALVAIRE DE L'ABBATIALE DE SAINT-MIHIEL

(D'APRÈS LE MOULAGE DU MUSÉE DE NANCY)

Véritable chef-d'œuvre, cette tête, séparée du reste du corps, est superbe de caractère. La beauté de l'homme y est poussée aussi près que cela semble possible de la divinité, avec une expression de tendresse angélique et de navrante douleur. On sent ici plus que jamais la main d'un maître, chez lequel le réalisme parfois un peu âpre de la première heure, a fait place à un art discrètement détendu, épris de mesure et d'harmonie, bien près d'atteindre son maximum d'intensité et d'expression.

Nous y retrouvons néanmoins tous les éléments tant de fois rencontrés dans d'autres œuvres. Une couronne, aux fortes tresses ingénieusement enlacées et garnies de fines épines, charge cette tête accablée sous le poids d'une indicible souffrance. Les cheveux, détachés par mèches qui semblent agglutinées par la sueur et le sang, retombent lourdement de chaque côté de la figure. Les traits du visage, d'un modelé large et franc, sont admirables d'expression, les dernières traces des angoisses de l'agonie s'y effacent dans la majesté sereine et calme de la mort. Les yeux, assez enfoncés sous la large arcade sourcilière, sont clos par les paupières abaissées et celles-ci sont bordées de ce bourrelet de chair assez peu proéminent et très caractéristique que nous avons déjà signalé par ailleurs. Le nez, un peu pincé, est d'un dessin correct et pur; la moustache, moins touffue qu'à Génicourt, accuse nettement le mouvement de la lèvre supérieure, relevée par une contraction douloureuse et laissant apercevoir les dents. La barbe, assez courte, légèrement frisée, est enlevée par mèches identiques à celles de la chevelure, avec laquelle elle est quelquefois

---

paroissiale de Saint-Mihiel, selon les premiers catalogues; d'un *crucifiement,* selon le catalogue de 1875, qui ajoute que l'original est entre les mains de M. Ducque, avocat à Strasbourg, et qu'il reste un fragment de cette « vaste composition » sur l'autel de la Sainte-Vierge, à Saint-Mihiel. » (P. 281.)

mêlée. Elle est bifidée à la pointe, selon le type traditionnel, dont l'artiste cette fois, contrairement à son habitude, s'est visiblement inspiré.

La recherche du sentiment et de la note vraie paraît avoir constitué, en quelque sorte, le fond de l'idéal artistique de Ligier Richier. Elle se montre, nettement accusée, dans la plupart de ses ouvrages et s'y manifeste d'ordinaire sous une forme toujours discrète, nuancée d'une pointe d'harmonie, souvent même d'élégance, profondément empreinte sur la physionomie de ses personnages. Le geste, généralement modéré et grave, souligne encore ce dernier caractère et, même dans les scènes les plus émouvantes, il garde une pondération, une mesure, rappelant les plus belles productions de l'art français. La composition de chaque scène conserve une certaine symétrie et, à ce point de vue également, l'art de l'atelier sammiellois semble s'inspirer et se souvenir de celui du passé.

L'œuvre que nous allons étudier procède visiblement du même esprit. Mais l'inspiration morale qui, au moins pour certaines figures, a guidé la main de l'ouvrier, est moins, cette fois, l'expression du réel, que la recherche du drame, une sorte d'exaltation de la note douloureuse. A l'encontre de ce que nous avons vu précédemment dans une scène analogue, mais moins complète, il y a, surtout dans les deux figures qui se lamentent au pied de la croix, un naturalisme presque violent qui, pour rendre l'émotion poignante, ne recule pas devant un geste dont la vulgarité éclate à tous les yeux.

Au lieu de cette douleur calme, volontairement contenue et adoucie, relevée par la simplicité toujours élégante des lignes, qui rend si impressionnantes les statues des groupes de Génicourt

et de l'Abbatiale de Saint-Mihiel, l'artiste, dans le but peut-être de varier ses productions, tend cette fois au pathétique par des moyens qui frisent de bien près l'exagération et la grimace. Nous ne retrouverons pas non plus les traits un peu frustes des images graves et attristées de la Vierge et de l'apôtre du premier de nos calvaires. Un certain maniérisme, très discret encore, accentue sa marche en avant et agite les draperies sous son invisible souffle, alors que la physionomie doucement résignée du Christ porte la marque incontestable de l'idéalisation et de la recherche.

La composition dont il s'agit retrace la scène de la mort du Christ. Elle paraît ici bien complète et, si nous ne la trouvons plus groupée dans l'ordre adopté par le statuaire, elle a conservé, il nous semble, les personnages essentiels que l'iconographie avait coutume d'y faire figurer. Aucun document positif ne peut, en dehors de la tradition et des analogies indiscutables des types et du style, nous fixer sur son auteur. Une pièce officielle (1) vient cependant, en fournissant une date précise, confirmer les déductions que l'étude esthétique des figures permet légitimement d'établir. Elle émane du suffragant (2) du cardinal Jean de Lorraine, évêque de Metz, et accorde une indulgence à tous les fidèles qui visiteront un « oratoire extérieur contigu à l'église paroissiale de la ville de Briey ».

Cet oratoire, désigné dans des actes postérieurs sous le nom

---

1. Briey, arch. municipales GG, 1, parchemin. Dans l'*Inventaire-sommaire des Archives départementales*, arr. de Briey, la pièce est ainsi mentionnée par M. E. Duvernoy : E, Suppl. 194. « Octroi d'indulgence à l'oratoire du Calvaire fondé près de l'église de Briey, par Jean Milet, curé de La Chaussée (1534). » La pièce originale, en latin, est encore inédite, mais une traduction ancienne qui s'y trouve annexée a été publiée intégralement par M. L. Davillé dans le *Bull. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, 4e année, n° 5, mai 1904, pp. 92 à 95.

2. Il se nommait Augustin de Rosières et portait le titre d'évêque de Basilie.

d' « Ossuaire », se trouvait établi sur l'emplacement de l'ancien cimetière, lequel entourait alors l'église [1]. Le rescrit épiscopal, daté du 21 novembre 1534, nous en fait connaître le fondateur : « Maître Jean Millet — ou Milet — recteur de l'église de La Chaussée, dans le même diocèse de Metz. » Lorsque cette faveur spirituelle fut octroyée, le monument auquel elle était attachée venait sans doute d'être achevé, car on lit dans l'acte que le fondateur « l'avait dernièrement fait ériger et construire entièrement à ses frais, sous l'invocation et le vocable du Sépulcre divin ou du Mont-Calvaire ». Mais Jean Millet ne s'était point borné à élever l'édifice, il l'avait aussi orné de groupes et d'inscriptions en harmonie avec sa destination. Par ses soins et ses largesses, « plusieurs croix et d'autres pieuses et salutaires images, représentant et énumérant les scènes de la Passion et de la Rédemption », y avaient été placées et d'autres croix, probablement plus simples, « plantées soit à l'extérieur, soit à l'intérieur de la ville », jalonnaient les chemins « qui conduisent au susdit oratoire et aux lieux qui l'avoisinent ».

Combien de temps subsista l'oratoire élevé aux frais du recteur de La Chaussée et quelles furent, dans le cours des siècles, les vicissitudes de ses « pieuses et salutaires images » ? C'est une question que l'absence de documents ne nous permet point de trancher. Tout ce que nous avons pu savoir à ce sujet, c'est que les statues dont il va être question, après avoir figuré pendant d'assez nombreuses années à l'intérieur de l'église paroissiale, furent, il n'y a pas fort longtemps, transportées et réunies dans

1. Ce cimetière, supprimé par arrêté préfectoral du 14 août 1852, a complètement disparu quelques années plus tard. Le cimetière actuel fut ouvert aux inhumations le 1er octobre 1857, mais la chapelle où se trouve actuellement le groupe du calvaire lui est postérieure de plusieurs années.

(Phot. de l'auteur)

CALVAIRE DE BRIEY — LE CHRIST EN CROIX

une chapelle funéraire adossée à l'un des murs de clôture du nouveau cimetière de Briey [1].

Ces statues, en bois et de grandeur naturelle, sont au nombre de six : le Christ accompagné des deux larrons en croix, la Vierge, saint Jean et la Madeleine. Le style, à première vue, est incontestablement celui de Richier et, lorsqu'on examine de près chacun de ces morceaux, on y trouve des identités si lisiblement écrites, une facture et des détails approchant de si près tout ce que nos précédentes études nous ont déjà révélé, que le moindre doute paraît impossible.

Le Christ et les larrons sont, sauf de bien minimes détails, identiques aux figures du groupe de l'église Saint-Pierre de Bar. L'artiste, ici, est cependant en progrès, tant pour l'exécution que pour l'anatomie, et l'on peut constater, tout au moins chez le Christ, cette tendance à l'idéalisation des formes qui se remarque déjà, nous l'avons signalé au passage, dans les statues de l'ancienne abbatiale de Saint-Mihiel. Ce dernier monument, dont la composition se rapprochait de celui qui nous occupe, figurait également un calvaire, et la date de la description qu'en donne Chatourup nous incline à le croire légèrement antérieur à celui de Briey.

La tête du Christ, assez fortement penchée en avant, est particulièrement soignée. Vue de profil surtout, elle offre une remarquable régularité des traits. L'aspect, toutefois, en demeure profondément douloureux, mais il est tempéré par un sentiment très doux de calme, d'abandon résigné, mêlant au réalisme de l'humanité un rayonnement lointain de la majesté du Dieu. L'ensemble de la physionomie est moins âpre qu'à Bar; les lignes

---

1. Cette chapelle est le lieu de sépulture des curés de la paroisse.

s'affinent, la barbe est plus soignée, plus fouillée, et les mèches de la chevelure tombent avec une extrême élégance. Elle nous rappelle, bien que le type soit assez différent, le moulage du Musée de Nancy, et sa facture, très poussée, fait involontairement songer à la tête du christ du Sépulcre de Saint-Mihiel. La contraction généralement assez violente des sourcils, est ici beaucoup moins accusée et, si l'expression de la douleur est obtenue par les mêmes moyens, l'artiste les a visiblement adoucis, cherchant plutôt à rendre, par la détente et l'arrangement des traits, une physionomie idéale qu'une figure réelle. Le côté moral d'une souffrance volontairement acceptée ressort cette fois très vivement, et nulle part ailleurs peut-être nous ne le retrouverons aussi accentué.

Les formes du corps sont modelées avec un soin tout particulier ; la pose est exempte de contraction et de raideur. Les lignes inférieures sont néanmoins toujours un peu grêles, mais un léger mouvement vient en atténuer la sécheresse. Le périzonium est disposé exactement comme à Génicourt. C'est le même parti de petits plis transversaux finement indiqués et terminés, sur le côté gauche, par ce gros nœud bouffant si usité dans l'atelier, d'où l'étoffe s'échappe en un envolement des plus gracieux.

Les deux larrons, fixés au moyen de cordes sur des croix en forme de T, rappellent non seulement par les lignes générales, mais encore par leur facture arrondie et leurs détails, ceux de l'église Saint-Pierre de Bar. Ils sont taillés avec la même énergie, et leur pose, à la fois étrange et dramatique, mais bien caractéristique de l'époque, reflète les sentiments que leur attribue la tradition. Le type du bon larron diffère de celui rencontré à Bar. La tête est plus carrée, plus massive ; une barbe courte encadre

(*Phot. de l'auteur*)

CALVAIRE DE BRIEY — LE BON LARRON

(*Phot. de l'auteur*)

CALVAIRE DE BRIEY — LE MAUVAIS LARRON

le visage et les cheveux en désordre s'enlèvent par larges mèches sommairement traitées. La pose est plus naturelle, le corps plus tombant, les jambes liées beaucoup plus bas. Le linge des reins est composé d'un simple carré d'étoffe jeté en avant et retenu par une corde passée autour du corps en forme de ceinture.

La tête du mauvais larron est également très forte. Violemment rejetée en arrière, ainsi que tout le reste du corps, elle semble, dans un mouvement de répulsion suprême, se détourner du Christ, dont le calme abandon forme un saisissant contraste avec cette pose violente et tourmentée. Alors que les traits du bon larron, doucement détendus, expriment le calme, la résignation et la confiance, ceux de son compagnon de supplice, contractés et fermés, indiquent le mépris et presque la haine. Sa mort, on le sent, fut celle d'un réprouvé. Le visage est dur, le nez fort et busqué ; la barbe rude et inculte se confond avec les mèches d'une chevelure en broussaille. Les lignes du corps sont massives et noueuses ; un modelé sec, nerveux, mais merveilleusement assoupli, accuse les saillies des muscles. Le linge des reins, toujours fixé au moyen d'une corde, est d'une exécution remarquable. Une de ses extrémités retombe au-dessous du nœud et, passée sous la cuisse gauche, elle s'échappe en arrière dans une envolée superbe dont l'ampleur et la finesse confinent de bien près à la réalité. Le bras droit de cette figure, singulièrement posé, comme on peut le remarquer, ne rappelle en rien ce qui se voit à Bar, où il retombe en arrière de la traverse du tau. C'est, croyons-nous, uniquement le fait d'une restauration mal comprise, exécutée peut-être dans le but de faire disparaître une saillie gênante, empêchant d'appliquer la croix contre la muraille.

De profondes entailles se voient sur les cuisses de ces deux personnages [1]. L'artiste a voulu rappeler ainsi le moyen que les bourreaux employèrent pour hâter la mort des deux larrons. On leur « rompit les jambes », disent les récits évangéliques ; ce qui, pour les commentateurs du Moyen Age, signifiait qu'on leur trancha les veines des jambes et qu'ils moururent d'hémorragie.

La Vierge et saint Jean, debout à droite et à gauche de la croix, rappellent, au strict point de vue du type et du costume, les figures étudiées à Génicourt. Les mêmes modèles ont dû inspirer et guider le statuaire. Mais, ainsi que nous le faisions remarquer en commençant, le sentiment qui s'en dégage est tout à fait différent. Ce n'est plus cette fois, surtout pour la Vierge, la résignation, l'abandon à une volonté supérieure connue et acceptée, mais une sorte de crispation douloureuse imprimée à tout l'ensemble du personnage, dénotant une émotion intense, moins contenue que partout ailleurs, et dont l'effort est peut-être trop visiblement traduit.

La strophe liturgique, *Stabat Mater dolorosa, juxta crucem lacrymosa, dum pendebat Filius,* a servi de thème à l'artiste. Son personnage se tient debout, à droite de la croix, dans une pose qui accuse de la désolation et de l'abattement. La douleur est exprimée dans toutes les lignes : par le regard ; par les traits tendus et comme congestionnés par les larmes ; par le geste des bras serrés, croisés contre la poitrine ; par le crispement des doigts ; par l'attitude vacillante et par une sorte de tremblement convulsif qui paraît agiter tout le corps.

L'ensemble de cette figure demeure aussi modeste, aussi

---

1. Une Crucifixion du milieu du quinzième siècle, provenant de l'église Saint-Martin et d'auteur inconnu, aujourd'hui au musée de Colmar, présente la même particularité. (Communication due à l'obligeance de M. Paul Perdrizet.)

(*Phot. de l'auteur*)

CALVAIRE DE BRIEY — LA VIERGE

(*Phot. de l'auteur*)

CALVAIRE DE BRIEY — SAINT JEAN

simple qu'à Génicourt, et le vêtement reste le même. Un voile à large saillie enveloppe la tête de la Vierge ; une guimpe enserre le visage ; une robe étroite tombe en plis tuyautés sur les pieds chaussés de larges pantoufles à bouts arrondis. Un geste presque identique, mais plus pathétique encore, ramène sous les bras les pans de l'ample manteau jeté sur les épaules, et leurs plis harmonieux, ramassés par ce mouvement de navrante détresse, accentuent avec une puissance étonnante le dramatisme de la figure. Jamais jusqu'ici l'art de Ligier ne nous a paru aussi poignant.

Le saint Jean, dans l'intention du statuaire, devait nous produire la même impression que la Vierge, mais il n'y réussit pas. On se demande, en le voyant, quelle pouvait bien être la pensée de l'artiste pour risquer une pareille représentation et surtout pareil geste.

L'apôtre est debout, le corps un peu rejeté en arrière, la tête levée dans la direction de la croix. Richier l'a vêtu de cette longue tunique, boutonnée au col et aux manches, dont nous avons déjà rencontré tant d'exemples. Elle est recouverte d'un manteau posé transversalement sur le corps, enveloppant l'épaule ainsi que l'avant-bras droit, et noué sur la hanche gauche au moyen d'un gros nœud. La main droite ouverte, les doigts écartés, s'appuie sur la région du cœur, tandis que la gauche, dissimulée sous la retombée du manteau, se trouve placée à la hauteur du pubis. C'est le geste, trivial, avouons-le, de contenir l'irrésistible envie d'uriner consécutive à une violente émotion, et dont le naturalisme, hardi à l'excès, ne paraît avoir nullement choqué le sculpteur. Résolu à traduire un profond chagrin, il n'a point hésité à en rappeler l'effet le plus ordinaire. Le mouvement de son personnage traduit la faiblesse de la nature avec un réalisme fort cru, et je ne

sais si la chute du manteau voilant la main rachète, d'une façon aussi heureuse que le disait Gaston Save [1], la vulgarité de la pose. Le visage du saint Jean de Briey ressemble beaucoup à celui de Génicourt. Les lignes en sont moins contractées que celles du visage de la Vierge ; mais la même expression douloureuse, relevée encore par le geste et l'attitude, s'y dessine visiblement.

La sixième et dernière statue du groupe de Briey représente Marie-Madeleine, tournée vers la gauche, et à demi agenouillée sur le sol. Le buste porté en avant, elle se penche et tend à demi les bras, joignant presque ses mains grandes ouvertes comme pour embrasser la croix ou les pieds de Jésus. La tête est découverte, un peu relevée ; une opulente chevelure liée sur la nuque laisse tomber ses tresses ondulées jusqu'au-dessous de la ceinture. L'ensemble de la physionomie, aux lignes régulières et fines, dénote un attendrissement et une compassion profonde. Une longue pièce d'étoffe, jetée en forme de manteau, est posée sur le bras gauche d'où elle descend sur la partie inférieure du corps, drapant à peine la cuisse et produisant une chute de plis d'une facture large et souple. Une robe très simple dessine sous les sobres replis de sa draperie les formes, visiblement alourdies par la grossesse, de la pécheresse repentie [2], et un corsage ajusté sur le

---

1. Cf. Léon Germain, « Le Calvaire de Briey ». *Bull. Soc. Archéol. lorr.*, octobre 1903.

2. Un examen approfondi de cette figure, fait en compagnie d'un médecin de nos amis, nous a permis de constater, comme nous le disons, que l'artiste avait représenté une femme arrivée à une période avancée de la grossesse, dont il a très crûment rendu non seulement les déformations de la taille, mais aussi l'épaississement des lignes du visage. L'œuvre ayant été exécutée entre 1533 et 1534, et un fils étant né à l'artiste à peu près vers ce temps, on peut penser que c'est peut-être sa femme qui lui a servi de modèle. Mais il est tout au moins singulier de la rencontrer ici en pareil état, surtout dans le rôle de la Madeleine. L'idée est plus qu'étrange et dénote, chez Richier, une singulière liberté d'allures et d'esprit.

(Phot. de l'auteur)

CALVAIRE DE BRIEY — LA MADELEINE

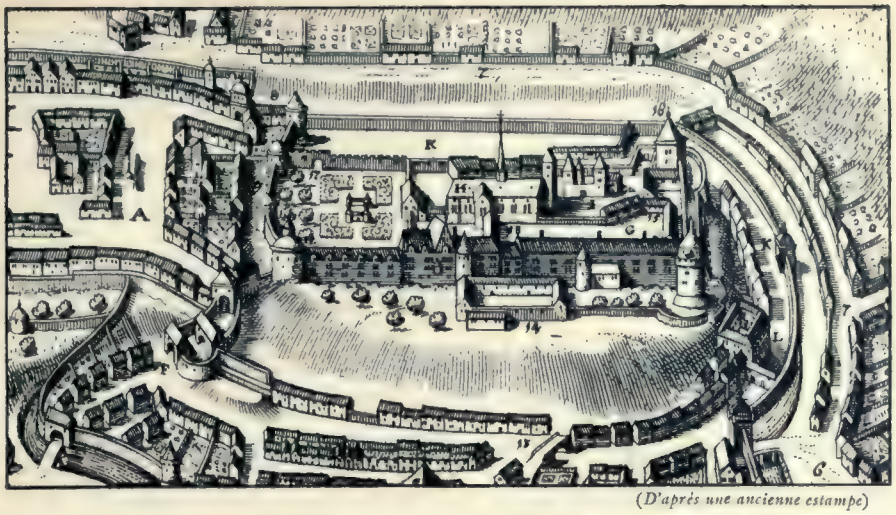
buste descend en pointe au-dessous de la taille. Festonné à sa partie inférieure ornée d'une riche bordure formée de gros cabochons de métal reliés par des nœuds de rubans, il est largement échancré aux épaules, où son ouverture est garnie de broderies. Les manches, terminées par une masse d'étoffe bouffante, sont fendues en dessous sur toute leur longueur et resserrées de place en place. Des bouillons d'une étoffe plus légère s'échappent entre ces fentes, formant une suite de gracieux crevés, coupés par des espèces de bourrelets placés au coude et à la naissance des épaules. Une chaîne d'orfèvrerie est passée au cou et supporte un médaillon tombant sur la poitrine. Une ceinture assez lâche est fixée à la taille, et ses extrémités, liées en avant du corps, dessinent un nœud flottant tout à fait semblable à celui qui se remarque sur la robe de la Vierge du groupe de la Pâmoison.

Nous trouvons ici, dans une posture et un costume presque identiques, la figure que nous rencontrerons plus tard au Sépulcre de Saint-Mihiel. C'est, il nous semble, la même personne, évidemment un peu vieillie, qui servira encore de modèle au statuaire. Sans agrandir ni idéaliser le type, il se contentera d'en modifier quelques lignes, d'augmenter la richesse de la parure et d'accentuer la note de compassion résignée. Les défauts de pose et de proportions, un peu trop visibles ici, et qui proviennent sans doute de l'état intéressant du sujet choisi, auront alors complètement disparu et le personnage ainsi transformé sera bien près de réaliser pour nous l'idéal artistique de Richier. Dans aucun autre, en effet, nous ne rencontrerons jamais réuni tant d'élégance et d'émotion douloureuse, tant de richesse de détail et de recherche du sentiment exact.

De délicates peintures, dont il est possible d'entrevoir encore quelques vestiges, recouvraient autrefois les personnages du

Calvaire de Briey : leur disposition n'était certainement point celle que nous voyons aujourd'hui. Un affreux badigeon blanc les recouvre maintenant, empâtant les détails, alourdissant les poses et rendant la photographie fort difficile. De plus, le lieu humide et salpêtré où ils se trouvent est des plus défavorables à leur conservation. Certaines parties assemblées se détachent, la peinture s'écaille et l'humidité, en corrodant le bois, menace cette magnifique composition d'une destruction prochaine. Il serait temps de songer sérieusement à la mettre à l'abri des multiples causes qui menacent son existence et de trouver un local où le groupe, agencé selon l'ordre primitif, serait tout à la fois mieux en vue et moins à la portée d'indiscrètes mutilations.

BOUXIÈRES-AUX-CHÊNES. — MISÉRICORDE DE STALLE (FIN DU XVe SIÈCLE).
(Provient de l'ancienne collégiale Saint-Georges de Nancy. Dessin de P. Morey)



(*D'après une ancienne estampe*)

L'ANCIEN CHATEAU DE BAR-LE-DUC ET (II) LA COLLÉGIALE SAINT-MAXE

CHAPITRE IX

LES SCULPTURES DE LA CHAPELLE DES PRINCES

Presque au début de notre travail [1], nous avons fait une halte dans l'église Saint-Pierre, de Bar-le-Duc, afin d'y examiner un Christ entre les deux larrons, dont nous croyions pouvoir fixer l'attribution à Ligier Richier. L'étude d'un autre travail du même artiste nous y ramènera bientôt encore.

Cette église, érigée en collégiale dès sa fondation, en 1318 [2], n'était point, avant les dernières années du dix-huitième siècle, le seul édifice religieux qui dominât la colline sur laquelle se groupe la partie de la cité appelée la Ville-Haute. Une collégiale plus

1. Chap. VI, pp. 118 à 126.

2. Les lettres d'érection de la Collégiale Saint-Pierre de Bar furent approuvées et confirmées par l'évêque de Toul, Jean d'Arzillières, le 1er juillet 1318. Elles furent ratifiées à Avignon par le pape Jean XXII, le 7 du même mois.

ancienne [1], dédiée à saint Maxe, s'élevait à peu de distance et servait d'église à la vieille forteresse féodale, résidence ordinaire des comtes de Bar. Agrandie et transformée à diverses reprises, elle devait à l'initiative d'un de ses doyens, Gilles de Trèves [2], une chapelle latérale appelée Chapelle des Princes, dont la somptuosité fut longtemps un objet d'admiration. Michel de Montaigne, qui la vit peu après son achèvement, en 1580, l'a citée comme étant « la plus somptueuse chapelle de marbre, de peintures et d'ornements qui soit en France; de la plus belle structure, la mieux composée, étoffée, et la plus labourée d'ouvrages et d'enrichissements et la plus logeable » [3].

Plusieurs auteurs locaux, Brouilly, Maillet, Gaget, nous en ont laissé d'enthousiastes descriptions. Nous citerons celle de Durival, qui, de toutes ces relations anciennes, nous paraît la plus complète et la plus exacte :

« La Chapelle collatérale des Princes ou de Gilles, de Trèves doyen de Saint-Maxe, est très ornée de sculpture et d'architecture. Le plafond en voûte est enrichi de compartiments, de couronnes et de roses en culs-de-lampe dorés; les fonds peints d'azur. Le dessous des arcades que forment les deux entrées de la cha-

---

1. Fondée en 959, par Frédéric, duc de Haute-Lorraine et comte de Bar et Béatrix de France, son épouse, en accomplissement d'un vœu. Elle fut érigée en collégiale en 992. Le duc Léopold Ier y créa, par un édit du 30 septembre 1698, un *chapitre noble* et conféra à la collégiale le titre d'*insigne*. La fusion des deux collégiales, Saint-Pierre et Saint-Maxe, eut lieu sur le désir de la population et sur la demande formellement exprimée de MM. de l'Hôtel de ville et de la Cour des comptes. Les lettres patentes royales furent rendues au mois de mars 1782. La châsse de saint Maxe fut solennellement transférée le 28 juin 1782 et, au mois d'août suivant, le nouveau chapitre commença à célébrer les offices à Saint-Pierre.

2. Prêtre, licencié en droit et chanoine de Saint-Georges de Nancy. Élu doyen de Saint-Maxe le 28 août 1537, il mourut le 1er février 1582.

3. Michel de MONTAIGNE, *Voyage en France*. Paris, Le Jay, 1774, cité par COURNAULT, p. 30.

pelle, est aussi décoré de roses et de mascarons. Le retable d'autel est d'ordre dorique : ce qui en fait la beauté est une Annonciation en relief attachée à un fond d'architecture de bas-relief : sur le piédestal, l'année et le nom de l'artiste : LIGIER RICHIER 1554. Sur la corniche du retable deux figures debout représentant des prophètes, et sur le frontispice *un Christ,* la Vierge et saint Jean aux côtés. Huit figures, représentant les huit Pères de l'Église, grecque et latine, sont sur la première corniche qui règne autour de cette chapelle. L'artiste a représenté la *Naissance de Jésus-Christ* sur la croisée près de l'autel. Sur l'autre croisée est la figure de Gilles de Trèves, à genoux devant un prie-dieu. Toutes ces figures paraissent de même main et dignes de Ligier Richier. *Elles sont de pierre, polie et luisante comme le marbre :* on en avoit perdu le secret : il y a beaucoup d'apparence que M. de la Faye l'a retrouvé. Sur la corniche qui règne sous le plafond, sont assis les douze Apôtres, dans des attitudes différentes : ces figures sont de terre cuitte, et peintes au naturel..... Il y a encore deux mausolées dans cette chapelle. Les figures y sont représentées à genoux. Elles sont d'assez bon goût; l'artiste est inconnu.....[1] »

Dom Calmet, de son côté, n'omet pas de nous parler de la collégiale de Saint-Maxe et de sa fameuse chapelle[2]. « En 1555[3], dit-il, Gilles de Trèves, doyen de Saint-Maxe, fit bâtir une chapelle où l'on trouve des morceaux de sculpture, qui ne le cèdent en rien à ceux de la plus vénérable antiquité. On y voit entr'autres les quatre Évangélistes, et les quatre Pères de l'Église latine[4],

1. DURIVAL, *Description de la Lorraine et du Barrois, lib. cit.*, t. II, p. 345.

2. *Notice de la Lorraine,* t. I, col. 79.

3. Dom Calmet commet ici une erreur; la chapelle, commencée vers 1548, était terminée avant 1555; cette date est peut-être celle de la consécration.

4. On remarquera le désaccord entre Durival et dom Calmet; d'après ce der-

qu'on ne sauroit assez estimer; toutes ces pièces sont de la même main et de la même pierre que le Squelette merveilleux dont on a parlé. Au-dessus de la corniche qui règne aux deux côtez de la même chapelle, on a placé les douze apôtres, qui sont d'une terre cuite; mais avec une attitude et des traits si finis et si naturels que les images de cire ne pourroient pas être plus délicates. »

La chapelle, dédiée sous le vocable de l'Annonciation, répondait aux deux travées de l'édifice principal situées en avant du transept, côté de l'épître. Entièrement conçue, ainsi qu'il est facile d'en juger par la description de Durival, dans le style de la Renaissance, elle avait été élevée entre les années 1548 et 1553. Ce qui montre qu'à cette date, pour l'architecture comme pour la plupart des arts plastiques, les principes italiens avaient, en Lorraine comme en France, entièrement remplacé les méthodes des vieux constructeurs gothiques.

De nombreux pourparlers semblent avoir précédé l'implantation de la construction, sur l'emplacement de laquelle on paraissait n'être pas fixé tout d'abord. Une délibération dont nous avons déjà parlé [1], conservée dans le registre des actes du chapitre de Saint-Maxe, nous apprend aussi que le projet primitif subit, sur la proposition du doyen et après l'assentiment des chanoines, plusieurs modifications importantes [2]. Elles furent décidées « par

---

nier, les huit statuettes représentaient les quatre Évangélistes et les quatre Pères de l'Église latine; d'après le premier, les quatre Pères de l'Église grecque et les quatre Pères de l'Église latine. Nous croyons plus vraisemblable la rédaction de dom Calmet, car la représentation des Pères de l'Église grecque eût été, ce nous semble, une chose bien insolite.

1. Voir plus haut, p. 42.

2. Ces modifications étaient occasionnées par un pilier de l'ancienne église qu'il était nécessaire de ne point supprimer « pour la seureté de l'église ». On reporta alors la chapelle un peu plus haut, en démolissant quelques constructions accessoires adossées à l'édifice.

le conseil et advis de Mes Ligier et Pierre Godart, maistre masson », en présence « des susdits Mes Ligier et Godart et aussi du maistre masson de Bar, Jullien le painctre, Michel son gendre et plusieurs aultres ».

Doit-on conclure de là, comme l'a fait M. l'abbé Renard (1), que Richier, à l'exemple de certains artistes de son temps, fut aussi, parfois, architecte ?... Rien dans la circonstance, où son avis semble n'avoir été réclamé qu'à titre de simple conseil, ne permet de le supposer. L'architecte, selon nous, aurait bien plutôt été ce « Me Pierre Godart », qui paraît ici avec le titre de « maistre masson ». Des actes postérieurs nous apprendront qu'il était originaire de Saint-Mihiel et le qualifieront d' « homme ingénieux pour les forteresses ». Il deviendra, par son mariage avec Bernardine Richier, le gendre de notre sculpteur et changera son nom en celui de *Godari* (2).

Si Pierre Godart fut, comme nous le supposons, l'architecte ou le *maître de l'œuvre* de la Chapelle des Princes, Ligier y eut également, pour la partie décorative, sa large part de travail. Durival, dom Calmet, et plusieurs autres témoignages qu'il est difficile de rejeter, l'attestent en termes formels. Aucun de ces travaux, dans lesquels il eût été intéressant de rechercher quelle influence avaient pu exercer sur le vieux maître, les artistes élevés dans d'autres traditions qui travaillèrent à ses côtés, ne nous est malheureusement parvenu, même incomplet. Quelques rares débris nous donnent, il est vrai, une idée de leur mérite, mais

---

1. Abbé G. Renard, *Le Château de Bar, autrefois et aujourd'hui*. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre, 1896, p. 170.

2. Il ne faudrait pas croire que ce nom soit une forme italienne du nom lorrain Godard : c'est un génitif latin, *Petrus Godari*, c'est-à-dire *Petrus*, fils de *Godarus*. Il en faut dire autant de tous les noms de famille français en *i* qu'on trouve dans les documents français ou lorrains du quinzième et du seizième siècle.

ils ne peuvent rien nous apprendre sur un sujet qui serait pour nous de la plus grande importance.

Par ordonnance royale du mois de mars 1782, le Chapitre de Saint-Maxe fut réuni à celui de Saint-Pierre. Trois mois plus tard, le 28 juin, la célébration de l'office canonial cessait dans la vieille collégiale qui, au mois d'août suivant, était complètement abandonnée. Les restes des princes de la maison de Lorraine inhumés dans la nef et dans les chapelles furent, par la suite, transportés à Saint-Pierre ainsi que quelques monuments funéraires; lorsque éclata la Révolution, aucune destination précise n'avait encore été donnée à l'édifice, qui menaçait ruine. Fermé définitivement le 31 décembre 1790, un décret du Directoire du district de Bar, en date du 2 août 1792, en autorisait la vente et la démolition. L'adjudication eut lieu le 5 novembre suivant et, fait qui prouve l'importance attachée, même en ces temps troublés, aux travaux du maître sammiellois, une clause de l'acte de vente est relative à ses œuvres. Tous les morceaux de sculpture que l'on savait, par tradition ou autrement, être dus à Ligier Richier, étaient réservés et devaient être déposés dans un local provisoire « pour être utilisés plus tard » [1].

Les adjudicataires, peu surveillés sans doute, exécutèrent fort mal la charge qui leur était imposée, car aucune des œuvres d'art, mentionnées cependant dans un procès-verbal de visite dressé le 5 septembre 1791, ne semble avoir été conservée. De trop rares débris purent seuls, comme nous le disions plus haut, être sauvés du désastre; ils constituent aujourd'hui les pièces les plus précieuses de différentes collections particulières.

---

1. Délibérations du Directoire du district de Bar-le-Duc. (Arch. de la Meuse.)

Sur le retable de l'autel de la Chapelle des Princes se trouvait, ainsi que nous l'apprend Durival, un Christ en croix accompagné des figures traditionnelles de la Vierge et de saint Jean. Une tête quelque peu mutilée, conservée aujourd'hui à la bibliothèque de la Société de l'histoire du protestantisme français [1], semble, avec les plus grandes chances de certitude, avoir appartenu à ce crucifix. Il nous paraît difficile, après les différents travaux faits à ce sujet, de récuser son origine; celle-ci établie, l'attribution ne fait plus aucun doute.

Acquise primitivement, des mains mêmes de la personne qui l'avait recueillie lors de la démolition de la collégiale, par le chanoine Trancart, de Bar-le-Duc, elle passa après sa mort dans les collections de M. Louis Humbert où elle fut conservée durant de longues années. Enviée par le Louvre au décès de ce dernier, elle échappa, vu le prix élevé qui en était réclamé, au zèle des conservateurs de ce musée et finit par prendre place dans la collection où nous avons pu l'étudier.

Bien des christs en croix attribués à Richier nous sont déjà passés sous les yeux. Le moulage du Musée municipal de Nancy, le calvaire de Briey et quelques autres, nous en ont fait connaître un certain nombre de types assez différents d'aspect, mais de facture et d'inspiration identiques. La tête de l'ancien crucifix de Saint-Maxe leur est, tout en gardant le même style et le même caractère, infiniment supérieure.

Cette tête, à première vue, rappelle celle d'un autre christ attribué à notre artiste et dont nous parlerons bientôt. Il se

---

1. 54, rue des Saints-Pères, à Paris. Nous sommes heureux de remercier ici M. N. Weiss, conservateur de cet établissement, à l'obligeance duquel nous devons d'avoir pu étudier et photographier ce débris d'une des plus belles œuvres de Richier.

trouve aujourd'hui à la cathédrale de Nancy. C'est la même facture large et puissante, enlevée par plans successifs, à laquelle aucun détail, si réaliste soit-il, n'a échappé, mais que l'artiste a su rendre sans recherche apparente et discrètement fondus dans la douceur du modelé. La douleur s'y traduit avec une intensité d'accent qu'il est, croyons-nous, bien difficile de surpasser; il ne s'y mêle aucune dureté, aucune amertume, et le calme abandon du Dieu qui s'immole jette comme un reflet lointain de l'éternelle beauté sur cette face émaciée mais toujours rayonnante.

Mutilée en maints endroits par des chutes successives et les coups de l'instrument qui l'ont séparée du reste du corps, brisant les pointes de la barbe et plusieurs tresses de la couronne, cette tête est une des plus belles que nous ayons contemplées. Jamais peut-être l'esprit si profondément observateur du grand sculpteur lorrain n'a si bien compris, son ciseau rendu avec une si poignante vérité, cette expression de douloureuse angoisse, si surnaturellement belle et calme dans le réalisme de son humanité, qui dut être celle du Christ à l'instant suprême où, broyé par la douleur physique, écrasé par l'agonie morale, il clama vers le ciel ce cri de détresse et d'angoisse : *Eli! Eli! lamma sabacthani!*.....

Une tristesse profonde, déchirante, se lit sur cette figure anxieuse, où la grandeur et la majesté du Dieu qui pardonne se mêlent à l'accablement de l'homme qui succombe. La couronne d'épines ceint le front de ses lourdes tresses. Une de ses pointes, profondément enfoncée dans la peau tuméfiée, y détermine une dépression rudement accentuée qui est d'un grand effet. Le visage est creusé par l'agonie, mais les lignes en sont, comme il convenait, harmonieuses et pures. Les sourcils contractés ont abaissé la peau du front qui se ride et saillit sur l'arcade orbitaire. Les paupières gonflées, tombantes, voilent les yeux dont

(*Phot. de l'auteur*)

LE « CHRIST MOURANT »

(BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DU PROTESTANTISME FRANÇAIS
54, RUE DES SAINTS-PÈRES, PARIS)

l'angle interne est fortement creusé. Le nez s'allonge, s'effile, ses ailes se resserrent, accusant le pli naso-labial et tirant les joues. Les lèvres entr'ouvertes, laissant les dents à découvert, se contournent, se crispent dans une contraction suprême : le dernier soupir paraît sur le point de s'en exhaler !.....

A en juger d'après les dimensions de cette tête, le crucifié devait mesurer quatre-vingt-dix centimètres environ. Comme dans les autres types créés par Richier, les cheveux sont ondulés et longs, divisés en mèches régulières, un peu lourdes, tombant de chaque côté du visage. La facture de la barbe est identique ; fine et assez courte, elle se partageait en deux pointes à ses extrémités.

Ce morceau, taillé dans la pierre compacte, à grain fin et serré, dont le maître avait coutume de se servir, avait également reçu cette préparation d'encaustique à la cire qui paraît aussi lui avoir été chère. Demeuré, grâce à cela, brillant et poli comme un marbre [1], il a pris avec le temps une légère nuance ivoirine ; combinée avec la teinte d'un vert sombre dont sont recouvertes les tresses de la couronne d'épines, elle contribue encore à en augmenter l'expression.

En même temps que la tête du crucifix de l'autel, le chanoine Trancart avait aussi recueilli un fragment d'une des statues des Pères de l'Église placées, comme nous l'avons vu, sur la corniche qui régnait au pourtour de la chapelle. C'est également une tête, détachée du corps à la naissance des épaules. Les traits généraux et le caractère font penser qu'elle a appartenu à la figure de saint Jérôme. C'est d'ailleurs sous ce nom qu'elle a

1. C'est précisément la particularité signalée par Durival.

toujours été désignée par le chanoine et par ses descendants, chez lesquels elle est encore conservée aujourd'hui [1].

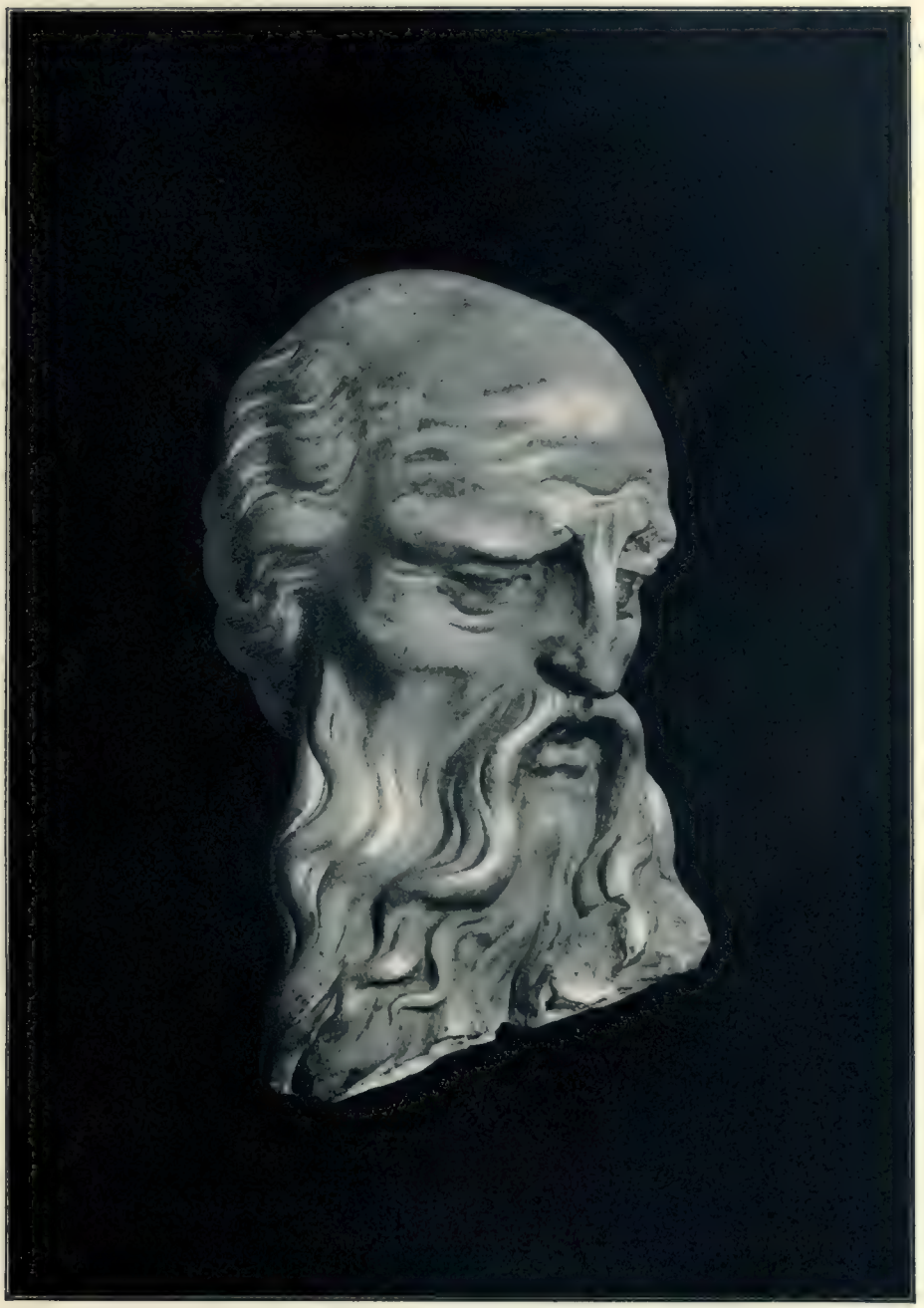
L'aspect de cette pièce, haute à peine de quinze centimètres, est profondément réaliste. C'est bien ainsi que l'on se représente le vieux solitaire de la grotte de Bethléem, avec son crâne chenu, son grand front ridé, ses yeux enfoncés dans les orbites, son nez long et dur, sa face émaciée par les veilles et le jeûne, sa longue barbe dont le vent soulève les grosses mèches incultes. Toutes les protubérances du crâne, chauve et luisant, sont fidèlement reproduites; le front est large, bien développé; la peau épaisse est sillonnée de rides; l'arcade sourcilière est proéminente; la bouche, très petite, est entr'ouverte.

Tous ces détails, largement traités, s'enlèvent avec une vigueur, une souplesse étonnantes; le travail est d'un faire sobre et plein de vie. On se rend compte que, pour ce morceau comme pour le précédent, provenant d'œuvres qui devaient être placées assez haut, l'artiste a sacrifié cette fois le détail à l'ensemble. Le modelé est obtenu par larges coups, les grandes lignes seules ont de l'importance; les creux et les reliefs sont nettement accusés afin d'accentuer les oppositions de lumière et d'ombres qui devaient donner à ces figures un aspect saisissant, une vie extraordinaire.

Un troisième morceau, plus important et de facture identique, bien qu'un peu plus fini toutefois, car il devait sans doute être vu de plus près, nous est également parvenu des sculptures de la Chapelle des Princes. Après différentes péripéties, dont l'histo-

---

1. Ce morceau appartient à Mme Vve Brincourt. Nous lui adressons nos respectueux remerciements pour l'amabilité avec laquelle elle a bien voulu nous permettre d'étudier et de reproduire cette œuvre si intéressante.



(*Phot. de l'auteur*)

TÊTE DE SAINT JÉROME

(COLLECTION BRINGOURT, NANCY)

rique est assez difficile à reconstituer, il eut la bonne fortune d'entrer au Musée du Louvre où il figure, sous le n° 271, salle Jean Goujon, parmi les œuvres des maîtres de la Renaissance. De dimensions assez restreintes et placé un peu à l'écart, dans l'ébrasement d'une fenêtre, il passe souvent inaperçu de bien des visiteurs. Il mérite cependant qu'on s'arrête quelques instants devant lui et qu'on l'examine de près.

Nous n'avons, là encore, que le bien minime et dernier vestige d'une grande composition qui devait être, selon toute vraisemblance, cette « *Naissance de Jésus-Christ* » dont parle l'auteur précédemment cité [1]. Dom Calmet nous la donne comme ayant servi de modèle à celle qui fut exécutée, plus tard, pour l'église du Val-de-Grâce, à Paris. Cette copie, dont l'auteur est inconnu, n'a pas eu meilleur sort que l'original et nous n'avons pu en découvrir ni description ni dessin.

Le style si particulier de Richier se reconnaît facilement dans ce délicieux morceau, qui représente l'Enfant Jésus recevant l'adoration des bergers ou des mages, aujourd'hui disparus. Nu et délicatement posé sur une draperie étendue à terre, le *Bambino* s'offre aux regards dans une pose à la fois gracieuse et vraie, remplie de cet abandon naturel et charmant qui est la caractéris-

---

1. L'œuvre était encore complète, à sa place primitive, le 5 septembre 1791. « Dans l'église Saint-Étienne (la Collégiale de Saint-Maxe, après la fusion des deux chapitres, avait repris le nom de son premier titulaire : saint Étienne), autrefois la Chapelle des Princes et qui sert encore de succursale en attendant la démarcation des paroisses de la ville, *il existe dans une chapelle collatérale, bâtie par Gilles de Trèves,* ancien doyen du ci-devant chapitre et fondateur du collège de Bar, différentes statues en pierre de Sorcy ou de Meuse et de moyenne grandeur représentant, les unes, la *Nativité de Jésus-Christ,* les autres, l'*Annonciation de la Vierge,* d'autres des *Saints Pères* et les *quatre Évangélistes.* Ces pièces, l'architecture de la chapelle, ainsi que le Squelette dont on a parlé plus haut, sont de la main de Ligier Richier, auteur du Sépulcre de Saint-Mihiel qui passe pour un chef-d'œuvre... » Procès-verbal d'inventaire des biens nationaux et du mobilier des églises. (Arch. de la Meuse, série T.)

tique de l'enfance. Tout ce petit corps potelé, très finement, très exactement modelé, semble palpiter et frémir. Sa tête un peu lourde de bon poupon joufflu, garnie de rares mèches de cheveux plaqués sur le crâne, semble se soulever avec peine. Le front est haut, fortement développé, assez protubérant même et les oreilles fortes. Le modelé de la face est ferme, précis; un peu de bouffis-

(*Phot. de l'auteur*)

MUSÉE DU LOUVRE — L'ENFANT A LA CRÈCHE

sure gonfle les joues; le nez est petit et rond; les lèvres assez saillantes et le menton creusé d'une fossette. Les yeux sont grands ouverts et le regard fixe, plein d'expression, semble sonder l'avenir avec une gravité précoce. Ses petits bras s'étendent, ses mains se referment, ses jambes croisées se relèvent avec une grâce puérile et pleine de charme qui fait de ce travail, modeste par ses dimensions, un chef-d'œuvre d'observation.

C'est, de toute évidence aussi, une composition bien française, traitée avec cette douceur de modelé, cette facture nette et précise qui caractérise les œuvres de l'atelier sammiellois. On n'y trouve aucune trace de la grâce souriante et raffinée des bambinis italiens, ni de la joliesse molle, sans caractère nettement accusé, de ces génies pleureurs que, plus tard, placeront sur quelques tombeaux, les descendants italianisés de Ligier Richier. Rien ne rappelle ici les chairs épaisses et lourdes, l'allure gauche et sans grâce des deux enfants nus placés au tympan de la petite porte du Palais ducal, à Nancy, où ils portent avec une si insigne maladresse l'écusson du duc Antoine. La nudité complète, sottement mutilée d'ailleurs, ne doit aucunement surprendre ; on en pourrait citer de nombreux exemples dans des œuvres françaises, peintes ou sculptées, d'époque contemporaine ou même très antérieure.

La pierre dans laquelle est taillé cet Enfant Jésus est la même que celle employée pour toutes les autres œuvres de l'atelier. Elle a perdu sa patine d'encaustique et paraît, en certains endroits, légèrement rongée, ce qui tendrait à nous faire croire qu'elle est demeurée pendant un certain temps exposée aux injures de l'air. L'ancien catalogue du musée, dressé par Barbey de Jouy, donne l'œuvre comme ayant été acquise à Bar-le-Duc en 1852 [1].

Un dernier vestige des travaux exécutés par Richier pour la collégiale de Saint-Maxe se rencontre aussi au Musée de Bar-le-Duc, encastré en avant d'un moulage du délicieux Enfant à la Crèche dont nous venons de parler. De nulle importance au point de vue artistique, il n'en constitue pas moins un intéressant souvenir auquel il nous faut donner une place.

---

1. Renseignement dû à l'obligeance de M. Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

C'est un débris d'une plinthe en pierre, de $0^{m},35$ de longueur employé jadis comme moellon et rencontré, vers 1841, au milieu de décombres provenant de la démolition d'une ancienne maison. On y lit, gravés légèrement en creux, en beaux caractères romains, presque identiques comme forme à ceux de l'inscription du retable d'Hattonchâtel, ces deux simples mots : LIGIER RICHIER. A la suite, la lettre F paraît avoir été la première du mot F*ecit,* emporté dans un éclat de la pierre.

Cette inscription, longuement étudiée par Maxe-Werly qui

(*Phot. L. Duval*)

MUSÉE DE BAR-LE-DUC — SIGNATURE DE LIGIER RICHIER

en a démontré l'authenticité, serait, tout porte à le croire, celle que lurent, au dix-huitième siècle, Durival et quelques autres, au bas d'une colonne du retable de l'autel de la Chapelle des Princes[1]. Tous, du reste, la rapportent dans leur description. L'examen de la pierre confirme pleinement les déductions de Maxe-Werly. Son grain est identique à celui de la pierre dans laquelle sont taillés le Bambino et les deux têtes du Christ et de saint Jérôme. La même composition d'encaustique dont sont enduits ces ouvrages recouvre également ce morceau.

---

1. Le procès-verbal déjà cité (voir note 1, p. 169) contient à ce sujet la mention suivante : « Le nom de cet artiste (Ligier Richier) se trouve écrit sur une des colonnes du retable de l'autel avec le millésime 1554 sur une autre. » L'analogie de cette disposition est à rapprocher de celle adoptée à Hattonchâtel.

Il était donc désirable, au double point de vue de l'histoire et du souvenir, de voir soigneusement conservé ce débris insignifiant en apparence, mais qui sert en quelque sorte d'authentique aux œuvres mentionnées plus haut. Il atteste la véracité des historiens dont nous avons cité les descriptions, et on ne saurait trop louer les conservateurs du Musée de Bar du soin intelligent dont ils ont fait preuve, en cette circonstance comme dans tant d'autres.

ÉGLISE SAINT-JEAN DE JOIGNY (YONNE) — ANGELOTS SCULPTÉS SUR LA CUVE D'UN SARCOPHAGE

(Atelier italien de l'Ile-de-France)

(D'après une gravure ancienne)

CLERMONT-EN-ARGONNE — LA CHAPELLE SAINTE-ANNE ET LES RUINES DU CHATEAU

CHAPITRE X

ŒUVRES DIVERSES

Avant d'aborder l'étude des sculptures funéraires et du Sépulcre de Saint-Mihiel, qui fut probablement le dernier groupe auquel Richier mit la main, il nous reste à examiner un certain nombre de compositions isolées sur lesquelles nous n'avons pu découvrir presque aucun renseignement. Toutes cependant, bien qu'à des degrés divers — cela en raison de leur date sur laquelle rien ne peut nous fixer — présentent les caractéristiques des œuvres du maître et nous paraissent devoir être rattachées à son atelier. S'il nous est impossible d'établir, avec preuves à l'appui, qu'il peut en être considéré comme l'auteur exclusif, les analogies très marquées qui s'y rencontrent nous portent à croire qu'il n'y fut point étranger. Nous ne voyons au surplus, en

Lorraine, parmi les artistes contemporains de Ligier dont quelques œuvres nous sont connues, aucun statuaire capable d'exécuter des morceaux de cette envergure.

L'un des plus typiques d'entre eux se rencontre à Clermont-en-Argonne.

Sur le sommet de la colline à laquelle est adossée la petite ville, s'élève une modeste chapelle dont l'abside est l'unique débris de l'église de la citadelle, détruite vers le milieu du dix-septième siècle. C'est la chapelle Sainte-Anne, but non oublié d'un pèlerinage séculaire.

Le seuil à peine franchi, un groupe de personnages entourant un Christ au tombeau frappe le regard sans le séduire. Les statues sont disproportionnées et l'on devine sans peine un ensemble fait de pièces disparates, différentes d'époque et de style, rassemblées là au petit bonheur. Mais une d'elles captive bien vite l'attention. C'est une statue de femme, debout, légèrement inclinée, dont le regard fixé sur le cadavre raidi du Christ porte une indicible expression de douloureuse tristesse.

Venue sans aucun doute de quelque Sépulcre ignoré et détruit [1], apportée là un jour par on ne sait quel hasard heureux,

---

1. D'après le *Pouillé du diocèse de Verdun* de l'abbé N. Robinet, Verdun, 1888, t. I, p. 450, le Sépulcre de la chapelle Sainte-Anne proviendrait de l'ancienne église des Minimes de Verdun. Cette église, qui n'était autre que celle de l'ancien prieuré de Saint-Louis, restaurée et agrandie lors de l'installation des Minimes, a été reconstruite vers 1830 et est devenue l'église paroissiale de Saint-Sauveur. Il est assez peu probable que le groupe, tel qu'il figure aujourd'hui à Clermont, ait été composé pour cette église, car il ne comprend que des pièces disparates, de provenances évidemment très diverses, rassemblées, semble-t-il, sans autre souci que celui de constituer un ensemble à peu près présentable. Mais il est possible que notre statue provienne d'un sépulcre érigé autrefois dans cette église et auquel elle a seule survécu. Pour reconstituer un groupe complet on lui a ajouté des figures provenant de différentes scènes.

cette magistrale épave, mise encore en valeur par les médiocres figures qui l'entourent, présente tous les caractères que nos précédentes études nous ont permis de découvrir.

Le corps est légèrement incliné en avant, les bras tombants et les deux mains jointes[1], le regard dirigé vers le Christ qui est étendu mort à ses pieds. La pose en est impeccable. Les traits du visage, très réaliste comme à Génicourt et à Briey, rappellent ce type de paysanne lorraine si fréquemment reproduit par l'atelier. C'est bien ici un portrait pris sur le vif, dont les traits assez fins et joliment modelés s'accusent avec une pureté de dessin et une puissance de rendu étonnantes. Les lèvres entr'ouvertes, celle du bas un peu tombante, sont frémissantes de vie et de réalité ; les plaintes paraissent s'en exhaler, amères sans doute, mais pleinement résignées.

Une coiffure singulière, en forme de large bonnet, enveloppe tout le sommet de la tête, épousant le contour des masses compactes de la chevelure. Sa partie supérieure, plus raide, est ornée de délicates broderies malheureusement très empâtées par la peinture, et d'une boucle d'orfèvrerie formée d'un gros cabochon entouré d'un double rang de petites perles. Des bandelettes ingénieusement agencées maintiennent l'ensemble. Les brides, très larges et souples, sont fixées à l'arrière et nouées sur la nuque, laissant de longues nattes de cheveux s'échapper librement sur le dos. Ramenées ensuite en avant du corps, elles forment une véritable guimpe tombant librement sur la poitrine. Une double attache les réunit à la naissance du cou, ainsi complètement découvert et, à l'extrémité inférieure, les deux coins correspondants sont noués avec une extrême élégance. La robe,

1. Ces mains ont été grossièrement refaites en plâtre.

étroite et ajustée comme dans les précédentes figures de femme, est relevée par une ceinture assez basse sur laquelle elle retombe en formant un gros pli débordant. Les manches, fendues en dessous jusqu'à la naissance des bras, sont rattachées par des boutons assez espacés entre lesquels s'échappe en bouffants une doublure intérieure. Un vase, enveloppé d'un linge blanc, est maintenu sous le bras gauche. Le manteau, simplement posé sur l'épaule gauche et jeté sur le bras, descend jusque sur le sol. La taille, parfaitement dessinée par le vêtement, est élégante et souple; les lignes générales du corps, enveloppé dans les sobres plis du manteau, sont bien proportionnées et extrêmement harmonieuses. Les pieds, fins et cambrés, sont chaussés de sandales retenues par des rubans qui disparaissent sous la chute du vêtement.

Cette figure, dans laquelle tous les éléments que nous venons de décrire rappellent de si près ceux que nous avons rencontrés dans les œuvres précédentes, est connue sous le nom de « la Madeleine ». La place qu'elle occupe dans le groupe actuel correspond en effet à cette dénomination, mais elle nous paraît erronée. Le type n'est nullement celui consacré par la tradition. Madeleine, en effet, dans toutes les compositions du Moyen Age et de la Renaissance, a la tête nue, les cheveux longs et déroulés sur les épaules; son costume est très riche, sa pose très cherchée, très dramatique parfois. Richier, ainsi que nous l'avons vu à Hattonchâtel et à Briey et que nous le constaterons une fois encore à Saint-Mihiel, n'a jamais modifié le type traditionnel de la Pécheresse. Il y a donc tout lieu de penser que la statue en question n'était, dans l'œuvre primitive, qu'une des saintes femmes, compagnes ordinaires de la Vierge dans les scènes de la Mise au tombeau. Cette statue, dont la

(*Phot. de l'auteur*)

SAINTE FEMME AU TOMBEAU DU CHRIST

CHAPELLE SAINTE-ANNE, CLERMONT-EN-ARGONNE

pose se rapproche de la Vierge de Génicourt, est certainement l'une des plus originales et des mieux caractérisées de celles qui peuvent, avec le plus de certitude, être rattachées à l'atelier sammiellois.

Une œuvre du même genre, bien qu'un peu plus ancienne peut-être et de facture plus simple, se rencontre dans l'église Saint-Laurent de Pont-à-Mousson. C'est une statue de bois, grandeur naturelle, représentant le Christ montant au Calvaire, chargé de l'instrument de son supplice. Nous avons déjà vu le même sujet à Hattonchâtel, mais tout autrement traité.

Le Christ, vêtu de la robe sans couture tombant du col aux pieds, rappelle, par un parti pris évident de simplicité, la figure du saint Jean du groupe de la Pâmoison. Une ceinture de corde, dont une extrémité pend en avant, serre le vêtement à la taille. Les jambes fléchissent, le corps se voûte sous le poids de la croix, et la tête, relevée par un effort suprême dont la douleur se lit sur la face, se tourne vers la droite. Toute la pose, très simple et sans recherche d'effet, est d'une extrême justesse. Le bras droit, fortement tendu, vient s'appuyer sur la cuisse projetée en avant; la main, aux doigts crispés et légèrement contournés, serre le haut du genou. Le bras gauche, relevé, maintient la traverse de la croix, et la jambe, un peu rejetée en arrière, vient consolider le mouvement. La robe, largement échancrée au col, laisse apercevoir les muscles du cou raidis par la pose de la tête, qui se rejette sur le côté, comme pour diriger son regard vers d'autres figures aujourd'hui disparues.

Cette tête, aux longs cheveux ondulés tombant en arrière et sur le côté gauche du visage, rappelle, mais avec un accent un peu moins énergique, les têtes de christs rencontrées jusqu'ici

dans les œuvres du maître [1]. Elle est cependant traitée d'une façon identique et la note douloureuse s'y exprime par les mêmes moyens : contraction très accusée des sourcils, front plissé et creusé à la naissance du nez, lèvre supérieure relevée par une sorte de frémissement convulsif qui laisse les dents à découvert, commissures contournées et tombantes. La moustache est assez peu fournie et une barbe courte, soigneusement disposée comme toujours et bifidée à la pointe, encadre la figure. Le regard, très excavé, laisse tomber des pleurs, et une expression très forte de souffrance, mêlée à un sentiment de pitié affectueuse et touchante, se lit sur la physionomie.

La draperie, assez sèche, disposée en longs plis arrondis et striés de rares cassures, accuse sans l'exagérer le mouvement du corps. Presque collée sur la poitrine, elle est surtout remarquable sur le bras droit où elle forme une série de chutes très amples, d'une facture nette et précise.

Cette statue, dont aucun document ne nous permet de préciser ni la date, ni l'auteur, provient de l'ancien monastère des Clarisses, détruit en 1792, dont les bâtiments s'élevaient à peu de distance de l'église Saint-Laurent. C'est là que se retira et vécut durant vingt-sept ans la duchesse douairière de Lorraine, Philippe de Gueldres, veuve de René II. Les comptes de la famille ducale et la *Vie* de cette princesse écrite par les sœurs de son couvent [2], nous renseignent assez exactement sur les différents travaux d'embellissements qui, par ses ordres, furent exécutés dans la maison.

---

1. Une couronne d'épines, non pas cette fois taillée dans la masse, mais faite de brindilles épineuses tressées, était posée sur la tête. Elle tomba presque en poussière entre nos doigts.

2. *Vie de la Vénérable Servante de Dieu, Philippe de Gueldres,* recueillie et écrite par les religieuses du monastère de Sainte-Claire à Pont-à-Mousson. 3e édit. Pont-à-Mousson, 1691.

(*Phot. de l'auteur*)

LE CHRIST MONTANT AU CALVAIRE

PONT-A-MOUSSON, ÉGLISE SAINT-LAURENT

Elle avait, entre autres choses, fait construire à ses frais, dans le jardin du monastère, deux « belles petites chapelles ». Dans l'une, appelée le *Mont d'Olivet,* on voyait, nous dit sa *Vie,* « l'ymage de Nostre-Seigneur qui porte sa croix, aussi grand et puissant qu'un home. Et sa benoiste Mère, la glorieuse Vierge Marie luy vient au devant et tombe toute pasmée, et saint Jean l'Évangéliste est auprès d'Elle qui la soustient entre ses bras. Toute la Saincte Cité de Hiérusalem et le Sainct Sépulcre de Nostre-Seigneur est peinct tout à l'entour ». « Toute cette chose », ajoute un peu plus loin notre biographe, « était bien dévote... et il semblait que les personnages en fussent tout vifs et qu'il ne leur manquast que la parole [1]. »

On reconnaît sans peine, dans le groupe si naïvement décrit, la statue placée aujourd'hui dans l'église Saint-Laurent et dont la pose indique visiblement que le personnage se retournait vers d'autres placés à ses côtés. La Vierge, tombant « toute pasmée » entre les bras de saint Jean, a malheureusement disparu et la figure si poignante du Christ, oubliant ses propres souffrances et dirigeant un si expressif regard vers sa mère affligée, nous est seule parvenue. Tout dans sa facture rappelle le style de Richier, et sa provenance, difficile à contester, ne peut, il nous semble, que confirmer cette opinion. Les rapports connus du statuaire avec la famille ducale de Lorraine la rendent très acceptable.

Différents auteurs [2] ont, à plusieurs reprises, consacré quel-

---

1. *Vie de la Vénérable, lib. cit.,* p. 9.

2. Abbé La Flize, *Notice historique de la cathédrale primatiale de Nancy.* Nancy, 1849, in-8, p. 44 ; Ed. Auguin, *Monographie de la cathédrale de Nancy.* Nancy, 1882, in-4, pp. xii, 108, 112, 113, 233, 234 ; abbé Souhaut, *lib. cit.,* pp. 112 et 113 ; Marcel Lallemend, *lib. cit.,* pp. 229-230.

ques lignes à un christ en croix d'assez grandes dimensions, placé un peu à l'écart dans une des chapelles latérales de l'abside, côté de l'évangile, à la cathédrale de Nancy. Certains ont vanté son mérite; d'autres n'ont eu pour lui que quelques mentions assez indifférentes. Tous, sans oser l'attribuer positivement à Ligier Richier, sont unanimes à déclarer qu'il se rapproche de bien près des productions sorties de ses mains. Sans prétendre trancher la question, sur laquelle nous n'avons, malgré toutes nos recherches, découvert que des documents très insuffisants, nous croyons que cette œuvre — qui est sûrement après certaines pièces du Trésor le morceau le plus ancien, nous dirions presque le plus curieux de l'édifice — est digne d'une très sérieuse attention. On peut, il nous semble, avec de grandes chances de certitude, l'attribuer à l'atelier immédiat, sinon au ciseau même de Richier et cette dernière opinion nous paraît la plus probable. La reproduction que nous en donnons, à la suite de celles des autres christs généralement reconnus comme des œuvres du maître, pourra, nous l'espérons, en facilitant les rapprochements, permettre de résoudre par l'affirmative une question jusqu'ici insuffisamment étudiée.

Ce christ, haut de deux mètres environ et exécuté en bois comme tous ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici, présente les mêmes caractères. Mais il dénote un art extrêmement avancé et bien près d'atteindre son maximum de perfection. Nous ne trouvons plus, en effet, ce corps toujours un peu maigre, aux formes mièvres et allongées, auquel nous ont accoutumé différentes productions analogues de l'atelier. C'est, tout au contraire, un morceau d'une ampleur superbe, gardant les caractéristiques de l'école et le style de l'époque, et que sa vérité anatomique tend à nous faire rapprocher des plus belles figures de Richier. Les

moindres détails y sont rendus, comme toujours, avec une science consommée, alliée à une remarquable souplesse de ciseau. Un modelé tout à la fois large et puissant, aux plans volontairement adoucis, atténue, par la souplesse de ses lignes, l'expression de souffrance austère et grave qui se dégage de l'ensemble de la composition, principalement de la physionomie.

Selon sa formule la plus courante, l'artiste a représenté le Christ arrivé à la dernière phase de l'agonie, au moment suprême où, selon le texte évangélique, la tête s'incline et l'esprit s'exhale avec le dernier souffle : *et inclinato capite tradidit spiritum.* Une massive couronne est rudement enfoncée sur le front dont la peau contractée se creuse sous la pression des épines et dessine, à la hauteur des sourcils, une ligne épaisse et sinueuse, coupée d'un pli profond à la naissance du nez. Les yeux, presque saillants, fortement dégagés à l'angle interne, sont clos par les paupières supérieures tirées ici encore et largement tombantes, sur le rebord desquelles nous retrouvons ce bourrelet de chair si caractéristique rencontré déjà dans tant d'autres figures dues au ciseau du maître. Le nez, pincé à sa naissance par l'excavation des orbites, s'allonge et s'effile ; les narines se resserrent ; les lèvres crispées s'entr'ouvrent dans un frémissement convulsif qui accentue avec dureté le pli naso-labial et donne à l'ensemble de la physionomie une certaine amertume. Le visage émacié, aux pommettes saillantes, garde, malgré la crispation douloureuse des traits, cette régularité, cet arrangement symétrique toujours chers à Richier et la pureté de ses lignes n'est aucunement altérée. La note réaliste domine cependant et l'artiste ne semble pas avoir cherché ici, comme il l'a fait par exemple à Briey ou dans la tête provenant du retable de la Chapelle des Princes, cette sorte d'idéalisation de la souffrance qui donne à ces figures un charme à la

fois si doux et si dramatique. De longs cheveux, divisés en grosses mèches très souples, largement traitées et rejetées en arrière, encadrent le haut de la figure et laissent le cou entièrement dégagé. Une fine moustache barre la lèvre supérieure légèrement relevée, au-dessous de laquelle s'aperçoivent les dents, et une barbe assez longue laisse tomber jusque sur la poitrine ses deux pointes frisées et nettement séparées.

La position des bras est de tout point semblable à celle des crucifix précédemment étudiés. Largement étendus, dans une position très rapprochée de l'horizontale, ils sont traités avec une remarquable précision et la musculature en est soigneusement rendue. Les mains, aux doigts crispés, sont presque totalement refermées sur le gros clou à tête pyramidale qui les fixe sur la traverse de la croix.

Le buste, incliné de droite à gauche par un léger mouvement des hanches, est exécuté avec une ampleur, une vérité anatomique que le maître n'avait, jusqu'ici, atteinte avec autant de justesse dans aucune des figures analogues. Les formes, modelées par larges plans, se dessinent avec une fermeté, une vigueur, qui contrastent d'une façon frappante avec les lignes toujours un peu mièvres, affaissées, des christs en croix taillés par l'atelier. Le travail est d'une précision, d'une souplesse remarquables; toutes les saillies s'accusent avec un relief discrètement adouci, sans exagération ni tendance à l'idéalisation des formes. L'ensemble de l'œuvre nous paraît aussi éloigné de la préciosité savante et fade des artistes italiens, que de l'effrayante maigreur, des musculatures dramatisées comme à plaisir, de certains crucifix flamands.

Un périzonium, fait d'une pièce d'étoffe pliée dans le sens de la largeur, recouvre les reins du Christ. Noué sur la hanche

(*Phot. de l'auteur*)

LE CHRIST EN CROIX

NANCY, ÉGLISE CATHÉDRALE

gauche au moyen d'un nœud bouffant, une de ses extrémités retombe légèrement ondulée, tandis que l'autre, ramenée derrière la cuisse et remontée ensuite sur le devant du corps, s'étale en plis d'un naturel achevé, simplement mais fort ingénieusement rendus.

La partie inférieure du corps, de proportions très heureuses, est modelée avec la même souplesse, le même art que la partie supérieure. Un léger mouvement en atténue la raideur et aucun allongement exagéré ne s'y remarque. Les pieds, ici encore, sont quelque peu tirés et aplatis, celui de droite ramené sur le gauche, et fixés par un seul clou. Leur facture est d'une remarquable correction et le travail des doigts raidis est traité avec une extrême délicatesse. C'est là, du reste, une partie toujours particulièrement soignée par l'artiste et dont il s'est acquitté dans la plupart de ses ouvrages avec une réelle habileté et une science consommée.

Plus heureux que les différents crucifix examinés jusqu'ici, celui de la cathédrale de Nancy a conservé sa peinture primitive. La couronne est d'un vert sombre, les cheveux et la barbe d'un brun assez foncé. Le corps a pris aujourd'hui une teinte jaune un peu rosée, presque uniforme, et le périzonium une nuance crème. Il était bordé d'un très discret filet d'or qui n'a laissé que d'assez faibles traces. De larges gouttes vermeilles se voient sur la figure et de longues traînées sanglantes ruissellent tout le long des bras. Une large plaie, accusée seulement par la peinture, perce sur le côté droit la poitrine du cadavre. Le sang s'en échappe en une multitude de gouttelettes coulant jusque sur le linge des reins qui s'en trouve taché en plusieurs endroits.

Le crucifix de Nancy offre des analogies tellement frappantes avec les crucifix de Ligier Richier, que la question d'attribution ne peut, il nous semble, être mise en doute. Les identités s'ex-

priment par un tour de main si lisiblement écrit, une façon de poser le personnage, de traiter les extrémités surtout, et de donner à la physionomie une expression si pleinement en rapport avec le sentiment exact et si voisine de celles que nous connaissons déjà, qu'il est, croyons-nous, bien difficile de voir là une main, ou tout au moins une inspiration, autre que celle de Ligier lui-même. Le style paraît plus développé, plus libre, que dans les œuvres examinées plus haut. C'est pourquoi nous ne l'attribuons pas à la jeunesse de notre artiste. La tête provenant du crucifix de la Collégiale de Saint-Maxe doit lui être, en tout cas, quelque peu postérieure. Comme l'attribution de cette dernière est difficile à rejeter, il est possible d'établir, entre ces deux compositions, des rapprochements dont les points nous paraissent si lumineux, que toute hésitation demeure impossible.

Mais n'existe-t-il pas, en dehors des analogies de style, toujours sujettes à discussion, quelque document plus précis capable de nous renseigner d'une façon exacte sur l'œuvre et son auteur?... Nous l'avons cherché à plusieurs sources, mais, il nous faut l'avouer, la lumière complète est difficile à faire.

Tout ce que nous avons pu savoir sur le morceau en question, c'est la date de son entrée à la cathédrale de Nancy: juillet 1807. Il provient, ainsi qu'un certain nombre de tableaux et statues aujourd'hui encore dans l'édifice, d'un dépôt établi dans la ville lors de l'époque révolutionnaire. Ce dépôt était une sorte de musée où avaient été transportés les objets provenant des établissements religieux supprimés et pouvant présenter quelque caractère artistique. Un décret de la Convention, en date du 8 pluviôse an II [1], avait prescrit cette mesure et une délibération du Direc-

1. 27 janvier 1794.

toire du district de Nancy avait chargé les citoyens Laurent, peintre, et Chargois, notaire public à Senones, d'en assurer l'exécution [1].

Sur l'ordre de ces derniers, l'ancienne chapelle de la Visitation avait reçu les aménagements nécessités par la nouvelle destination qui allait lui être donnée, et toutes les œuvres d'art provenant des églises ou couvents de Nancy, ainsi que d'une notable partie des districts voisins, y avaient été transférées. Un catalogue, malheureusement un peu trop succinct, des différents objets : tableaux, gravures ou sculptures ainsi réunis, fut dressé par les soins des commissaires [2]. Nous y avons trouvé, dans le chapitre consacré aux sculptures, une mention qui paraît se rapporter au christ qui nous occupe : « N° 14 — Un grand Christ en bois, parfaitement exécuté. *On croit qu'il a été sculpté par un élève de Michel-Ange.* Haut^r : 6 pieds. » La dimension indiquée est exactement celle de la composition dont nous parlons et d'autres faits postérieurs établissent avec la plus complète évidence son identité avec le crucifix transporté, en 1807, à la cathédrale de Nancy.

Au cours de cette année, une requête fut adressée par le Conseil de fabrique au préfet de la Meurthe à l'effet d'obtenir, pour meubler l'édifice récemment rendu au culte, un certain nombre des tableaux et statues déposés au « Museum ». C'était le nom donné au dépôt créé, en 1792, dans l'ancienne chapelle du couvent de la Visitation auquel une nouvelle destination venait d'être affectée par la fondation du Lycée. Un « inventaire des statues et de leurs accessoires déposées dans la chapelle du Lycée impérial de Nancy, et dont la demande a été faite par le Conseil de fa-

1. Délibération des 11-17 mai 1793. (Arch. Meurthe-et-Moselle.)
2. Arch. de Meurthe-et-Moselle, L, 1694.

brique de la cathédrale de cette ville », daté du 11 juillet 1807, établit cette demande [1]. Au nombre des objets portés sur l'inventaire, on voit figurer, à la suite de la statue « priante » du cardinal de Lorraine, « *un grand Christ en bois* » placé dans une salle formant autrefois « l'avant-chœur » des religieuses.

Un accueil favorable fut fait à la requête des fabriciens et le transport s'effectua à la cathédrale. La preuve en est fournie par un mémoire payé par le trésorier de la fabrique, le 22 septembre 1807, à un marbrier de Nancy nommé Michel. Parmi la nomenclature assez longue des travaux relevés dans le mémoire on lit : « Avoir fait déposer *le grand Christ qui était au Licée* et l'avoir fait reposer à la cathédrale [2]. » Aucune confusion ne peut être possible et le crucifix qui figure aujourd'hui à la cathédrale de Nancy est bien celui qui, mentionné dans le catalogue de Laurent et Chargois, fut attribué par eux à un élève de Michel-Ange.

Placé beaucoup trop haut, dans une chapelle écartée où l'éclairage est des plus défectueux, il passe bien souvent inaperçu et sa mauvaise situation est cause, en grande partie, du peu d'intérêt qui lui est généralement accordé.

L'attribution donnée à ce christ par les commissaires du district est particulièrement à noter. Quel est, en effet, parmi tous les sculpteurs lorrains, celui qui, au dix-huitième et même au dix-neuvième siècle, passait, grâce à la légende rapportée par dom Calmet, pour un élève de Michel-Ange ?... Ligier Richier seul. Son nom, assez généralement ignoré, nous le savons, avait pu échapper, dans la rapidité d'une rédaction hâtive et sommaire, aux auteurs du catalogue ; mais le titre qu'ils lui donnent, sur la foi

---

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, série V, Cultes.
2. Arch. du Conseil de fabrique de la cathédrale de Nancy.

de quelque tradition, équivaut, semble-t-il, à une désignation formelle. Sans attacher évidemment une valeur excessive à ce document, on y peut néanmoins trouver, l'examen de l'œuvre révélant la facture habituelle du maître, un appui de quelque importance.

L'indication de la provenance de l'objet aurait pu nous fournir aussi un renseignement précieux. Malheureusement, aucune des œuvres de sculpture inscrites sur le catalogue n'est suivie de la mention de son lieu d'origine. Tout nous fait croire cependant que celle qui nous occupe ne provient pas de Nancy, dont la plupart des églises et établissements religieux, de fondation assez récente à l'époque révolutionnaire, n'existaient pas au temps de Ligier Richier.

Les églises paroissiales de Saint-Epvre et de Notre-Dame, la Collégiale de Saint-Georges, l'église du monastère des Cordeliers, quelques rares hospices et couvents existaient seuls alors soit dans la Ville-Vieille, soit dans ses environs immédiats. Nous avons parcouru les inventaires de leur mobilier et avons acquis la certitude que, dans aucun d'entre eux, ne se trouvait de crucifix qui pût être confondu avec celui qui nous occupe. Lionnois, à son tour, dans sa description des églises et couvents de Nancy, ne nous parle qu'une seule fois d'un monument de ce genre. « On voit, dit-il, dans l'église Saint-Epvre, un crucifix suspendu à la voûte et appuyé sur une longue poutre qui sépare la nef du chœur [1]. » C'était, ajoute-t-il, une œuvre de Bordenave, « exécutée pour MM. de l'hôtel de ville en échange de quelques franchises qu'ils lui avaient accordées [2] ». On remarquait, sous les pieds du Christ,

1. J.-J. Lionnois, *lib. cit.*, t. I, p. 240.

2. Le christ de Bordenave avait été exécuté au cours des années 1709 et 1710. La ville lui accorda en échange, ainsi qu'à sa femme, « l'exemption des logements

les armes de la ville de Nancy, et, sur la face d'arrière, au milieu de la poutre, celles de MM. de Rennel et de Lescut.

Le crucifix décrit par Lionnois avait, à la vérité, pris la place d'un autre plus ancien. Mais celui-ci, suspendu à l'époque où écrivait notre auteur dans la chapelle des Fonts, avait « des défauts qui ne pouvaient être plus grands » et que mettait beaucoup trop en vue l'emplacement qui lui avait été accordé; tandis que « le lieu élevé où était situé le premier empêchait d'en remarquer toutes les beautés ».

Le crucifix sculpté par Bordenave, artiste nancéien, professeur à l'Académie de peinture et de sculpture, mort en 1724, ne peut évidemment être le nôtre, dont l'aspect accuse une œuvre de la première moitié du seizième siècle. La confusion ne nous paraît guère possible non plus avec celui relégué dans la chapelle des Fonts et dont les défauts, si l'on en croit Lionnois, étaient si grands. Il nous faut donc chercher ailleurs.

Or, dans le dossier relatif aux dépenses occasionnées par l'aménagement et le transport à l'ancienne Visitation de Nancy des œuvres d'art destinées au Muséum se trouve une note manuscrite relative au charroi, de Pont-à-Mousson à Nancy, d'un christ et de quelques tableaux [1]. L'indication est bien vague, mais il n'est peut-être pas impossible de l'éclaircir.

La *Vie de Philippe de Gueldres,* qui nous a déjà donné tout à l'heure une indication précieuse, nous en fournit une seconde, pouvant, il nous semble, être utilisée ici. La chapelle du

---

de gens de guerre, fourniture et ustanciles, à moins d'une surcharge extraordinaire..... à l'exception des solz de paroisse de chacun an » ; le tout durant leur vie. Une somme de trente-cinq francs, fut, en outre, octroyée à l'artiste, pour le remboursement des frais de pose, ferrure et peinture avancés par lui (Nancy, arch. mun., CC, 302-304, comptes de l'année 1710).

1. Arch. de Meurthe-et-Moselle, L, 1694.

Mont d'Olivet, élevée par les soins de la reine dans le jardin de la communauté, avait pour pendant un deuxième oratoire appelé le *Mont de Calvaire*. Il s'y trouvait, dit la chronique, « un fort beau crucifix, si dévot à voire qu'il n'y a cueur si dur qui ne le sceut regarder attentivement qu'il n'ait les larmes à l'œil » (1). Ce dernier ne serait-il point celui dont nous venons d'esquisser la description et l'histoire ?... Rien ne le prouve évidemment d'une façon péremptoire, mais nous serions assez disposé à l'admettre. Les lignes naïves, mais peu explicites de la bonne clarisse, peuvent, eu égard à sa pieuse sentimentalité, s'appliquer dans une certaine mesure à cette figure de christ bouleversée par la souffrance et les angoisses de l'agonie, échouée, après tant de vicissitudes, dans une chapelle perdue de la cathédrale de Nancy.

Ce rapprochement, moins solide à notre avis que celui qui peut s'établir par le moyen des similitudes de style, le fortifie cependant dans un certain sens, surtout après ce que nous savons des rapports nombreux et fréquents de Richier avec la famille ducale de Lorraine. Bien que n'en ayant jamais, du moins à ce qu'il paraît, porté le titre, il n'en fut pas moins, si l'on peut s'exprimer ainsi, le sculpteur en quelque sorte officiel. Souvent, nous l'avons vu, des appels furent faits à son talent soit pour l'exécution des « pourtraictures » du prince et de son entourage, soit pour celle de la plupart des monuments funéraires des membres de la famille, en particulier pour celui de Philippe de Gueldres elle-même.

Des sculpteurs autres que Ligier ont aussi, nous le savons, travaillé sur l'ordre de la duchesse, devenue religieuse, pour son couvent de Pont-à-Mousson. Mansuy Gauvain et Jehan son fils y

---

1. *Vie de la Vénérable, lib. cit.*, p. 19.

ont exécuté, à différentes reprises, des œuvres diverses. Les comptes de l'année 1542-1543 nous en signalent plusieurs parmi lesquelles figure : « ung tableau de crucifiement » donné par le duc Antoine à sa mère, et pour lequel l'artiste, Jehan Mansuy, reçut une somme de « xx fr. » (1). Ce tableau, qui n'était autre qu'un triptyque destiné à être placé sur le grand autel, reçut sur ses volets des peintures exécutées par un artiste fixé à Nancy et appelé « Georgin le painctre » (2). Il se trouve, lui aussi, bien oublié et en fort mauvais état, surtout pour la partie sculptée, dans l'église paroissiale de Saint-Laurent, à Pont-à-Mousson, où il est placé dans la même chapelle que le Christ portant sa croix.

L'abbé Hyver (3), ignorant les antécédents du christ de la cathédrale de Nancy, se demande si ce triptyque, que ses recherches ne pouvaient d'ailleurs lui permettre d'identifier, ne serait pas le christ de l'oratoire du Mont de Calvaire. Il conclut par une hypothèse, car, dit-il, « si l'expression « tableau de crucifiement » convient à une œuvre, c'est bien au Christ en croix qui ne pouvait être que celui de la chapelle appelée Mont de Calvaire ». A notre avis, cet argument ne porte pas : on ne peut confondre un tableau de petites dimensions avec le grand christ qui nous occupe.

---

1. Voir page 57, texte et note.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1071. « A Georgin le painctre pour ung crucifiement, qu'il a painct avec les ymaiges à mectre sur le grant autel des sœurs saincte Claire du Pont à Mousson, dont il a fourni touttes étoffes (toutes les couleurs) marchié faict par la Royne et payé de l'ordonnance de nostre souveurain seigneur, comme il appert par certiffication de monsieur le contrerolleur général et mandements sur ce, faict à Nancey le xxvij^e jour de décembre l'an mil v^c xlij, rendu icy xxvij fr. »

3. Abbé Hyver, « L'Église des Claristes (*sic*) de Pont-à-Mousson » (*Mém. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, 3e série, 1er vol., 1873, p. 391).

On peut aussi être surpris de ne point rencontrer, dans la description donnée par dom Calmet de la chapelle et du couvent où Philippe de Gueldres termina sa vie, aucune mention concernant les chapelles du jardin et les œuvres qui s'y trouvaient. Cette omission nous paraît toutefois fort naturelle attendu que ces constructions, placées à l'intérieur de la clôture, dans la partie réservée exclusivement aux religieuses, ne pouvaient être vues par lui et qu'on avait fort bien pu omettre de les lui signaler. Le triptyque, du reste, morceau cependant capital, mais déplacé déjà au temps où l'historien rédigea ses notes, n'est pas davantage mentionné par lui.

Cette objection n'est pas très forte et ne saurait infirmer notre manière de voir. On peut donc, il nous semble, avec de sérieuses raisons, rattacher à Ligier Richier et à Philippe de Gueldres l'œuvre sur laquelle nous venons de nous étendre. Sans prétendre avoir résolu entièrement la question, nous croyons lui avoir fait faire un pas important et il ne nous paraît pas trop téméraire de voir désormais, dans le christ de la cathédrale de Nancy, un souvenir précieux à un double titre : celui de l'art et celui de l'histoire.

Parmi les rares documents concernant Ligier Richier, nous avons signalé, en leur temps [1], les indications relatives à l'achat fait par lui, en 1535, d'une maison située à Saint-Mihiel, dans une rue appelée alors rue de la Place. Si, avons-nous dit à cette occasion, le nom de la rue a été changé, la maison subsiste toujours. Bien modifiée par les différents propriétaires qui s'y sont succédé, elle conserve cependant encore un très curieux travail, dont il

1. Voir plus haut, p. 41.

nous paraît difficile d'enlever la paternité à son ancien possesseur.

Ce travail n'est autre qu'un de ces vastes plafonds à caissons et poutrelles apparentes, dont la mode avait été importée en France par les artistes italiens. Il couvre tout le rez-de-chaussée de l'habitation, divisé aujourd'hui en plusieurs pièces, mais qui ne devait, autrefois, former qu'une seule salle.

De grosses poutres, allégies par de fines moulures, supportent des solives sur les arêtes desquelles un congé a été poussé. Entre chacune d'elles, de légères entretoises, appuyées à de petites consoles fixées contre la solive maîtresse, en divisent le cours en carrés réguliers. Chacun de ces carrés est rempli par un caisson assez profond, du centre duquel s'échappe un fleuron retombant en forme de pendentif. Ces retombées sont fort variées ; ce sont tantôt des fleurs, des feuilles habilement groupées ou des bouquets de fruits. A ce motif central se rattachent, en diagonale, de gracieux enroulements où l'esprit inventif de notre sculpteur s'est donné libre cours. Des fruits s'échappent de vases portés sur de frêles tiges de plantes ; des bouquets de fleurs, noués par des rubans dont les extrémités ondulent gracieusement, se mêlent à des rinceaux de feuillages stylisés. Les entretoises portent, sur leur face apparente, des losanges formés de moulures peu saillantes, reliés entre eux par des guirlandes de feuilles.

Toute cette décoration, d'une symétrie parfaite, forme le plus gracieux ensemble qui se puisse imaginer. Malheureusement, les détails de ces menus motifs, traités avec la plus extrême délicatesse, s'empâtent et disparaissent peu à peu, encrassés par les multiples couches d'un badigeon rougeâtre que chaque propriétaire croit de bon goût de faire renouveler.

(*Phot. des Mon. hist.*)

PLAFOND DE LA MAISON DE LIGIER RICHIER

SAINT-MIHIEL (RUE HAUTE-DES-FOSSES, N° 7)

Chacun des caissons, exécuté en une matière très dure, qui nous a paru être de la terre cuite, mesure quarante-deux centimètres de côté [1].

Ce magnifique ouvrage n'était pas le seul ornement dont le maître s'était plu à embellir sa demeure. Un autre chef-d'œuvre, que les événements en ont quelque peu éloigné, s'y trouvait également et complétait le décor créé par l'artiste pour l'embellissement de l'intérieur familial. Nous voulons parler du splendide linteau de cheminée transporté vers le milieu du dix-huitième siècle au presbytère du petit village de Han-sur-Meuse.

Dumont, dans son *Histoire de Saint-Mihiel* [2], nous apprend les circonstances à la suite desquelles ce morceau fut déplacé. Au temps où dom Calmet réunissait les matériaux de sa *Bibliothèque lorraine,* publiée en 1751, l'œuvre se trouvait encore dans la maison qu'avaient habitée Richier et sa famille. L'écrivain vit lui-même, à son emplacement primitif, « cette draperie si bien faite qu'on l'aurait prise pour une tenture et un rideau ». Quelque temps après, le propriétaire de la maison, qui ne se composait alors que d'un rez-de-chaussée, conçut le dessein d'y ajouter un étage. Le prieur de l'abbaye, dom Baudelaire, ayant appris ce projet, s'offrit de prendre à sa charge les frais du travail, à condition que la cheminée de « Maître Ligier » devînt sa propriété. L'offre fut facilement acceptée et les conditions du marché remplies. Le prieur, une fois en possession de la pièce qu'il convoitait, la fit transporter à la cure de Han, qu'il faisait alors reconstruire et dont il était bénéficiaire. C'est là que nous pou-

---

1. Ils avaient été coulés dans des moules en pierre, retrouvés, au nombre de trois, dans la cave de la maison et maladroitement brisés.

2. *Lib. cit.,* t. IV, p. 185.

vons l'admirer aujourd'hui, précieusement gardée par le curé actuel, toujours heureux de faire, avec la plus exquise amabilité, les honneurs du chef-d'œuvre dont il est le dépositaire.

L'artiste, conscient de son habileté, semble cette fois n'avoir eu d'autre but que sa satisfaction personnelle. Nous dirions volontiers qu'il s'est amusé à faire du trompe-l'œil et à piquer la curio-

(*Phot. de l'auteur*)

HAN-SUR-MEUSE — CHEMINÉE PROVENANT DE LA MAISON DE LIGIER RICHIER

sité de ses visiteurs en donnant à la pierre l'apparence d'une tout autre matière.

En avant d'un linteau creusé de cannelures à sommet arrondi — supporté aujourd'hui par deux jambages plus modernes — et couronné par un triple rang de moulures peu saillantes dont le dernier est orné de délicats rais de cœur, il a jeté, selon la mode du temps, un de ces damas ou étoffe à grands ramages taillé dans la pierre même. Le travail en est si précis, si achevé que, comme le dit dom Calmet, l'illusion est possible.

La draperie, nouée et suspendue en son milieu, s'étend en

plis larges, réguliers, d'une ampleur et d'un naturel achevés, jusqu'aux deux extrémités du manteau où elle se trouve fixée de nouveau et d'où elle retombe de la façon la plus simple et la plus heureuse. Les rubans cannelés qui la retiennent sont, cette fois, dans le plus pur goût italien et noués avec cette précision élégante que nous avons déjà tant de fois remarquée. Ils se déroulent, s'étalent, gracieux et légers, avec une merveilleuse souplesse. Un riche dessin est tramé dans la pierre et l'on en voit courir, à travers les plis soigneusement creusés par le ciseau, les rinceaux et les feuillages accusés par un léger relief. Une frange épaisse et courte garnit le bord inférieur de la tenture et il n'est même pas jusqu'à la piqûre qui la fixe à l'étoffe qui soit oubliée. Le talent observateur et minutieux du maître se trahit dans ces infimes détails, dont on retrouve des exemples dans tous ses ouvrages.

Cette draperie, sculptée dans deux blocs de pierre de Saint-Mihiel, si finement ajustés qu'ils paraissent n'en former qu'un seul, mesure deux mètres de long sur cinquante et un centimètres de hauteur. Un peu brunie par le temps et la fumée, elle produit complètement l'effet d'une épaisse tenture suspendue en avant de la cheminée et dont les plis semblent s'agiter lorsque l'on ouvre la porte de la pièce où elle se trouve.

Si Richier avait créé, ou s'il nous était parvenu de lui beaucoup d'œuvres du genre de ces deux dernières, et surtout d'une pareille envergure, M. Gonse ne pourrait guère, croyons-nous, lui refuser cette fois le rôle d'initiateur. L'avance sur le style courant est considérable, et si l'on ne connaissait, par des témoignages irréfutables, la provenance et la date de ces morceaux, plus d'un archéologue serait tenté de les dater du dix-huitième siècle.

(*Cliché du « Pays lorrain »*).

SAINT-NICOLAS-DE-PORT. — STATUE DE SAINT NICOLAS

(*Phot. de l'auteur*)

SAINT-MIHIEL, ÉGLISE SAINT-MICHEL — L'ENFANT AUX TÊTES DE MORT
(Fragment du monument funéraire de Warin de Gondrecourt, œuvre de Jean Richier, 1608)

CHAPITRE XI

ŒUVRES FUNÉRAIRES

Parmi les œuvres de Richier, il est une série, peu nombreuse, il est vrai, que nous avons jusqu'ici volontairement négligée, désirant lui donner une place à part dans le cours de cette étude. Nous voulons parler de ses statues funéraires. La première connue est antérieure de plusieurs années aux travaux exécutés pour la Chapelle des Princes. Nous avons préféré interrompre l'ordre chronologique, autant que possible suivi jusqu'ici, afin de consacrer un chapitre à cette catégorie d'œuvres d'un

genre tout spécial. Nous y retrouverons, non pas peut-être sous un jour nouveau, mais sous un côté un peu particulier, le génie propre de notre statuaire, sur lequel on sent peser une certaine influence germanique. Très idéaliste dans son inspiration, il la traduit parfois, nous l'avons vu, avec un naturalisme un peu brutal, cherchant avant tout le caractère et la tension du style. Noble artiste et penseur délicat, il sait rendre simplement une grande idée, mais il en complique parfois la forme extérieure de détails repoussants. C'est ce que nous allons constater bientôt.

Pour tous les artistes du Moyen Age, la mort incarnait avec elle la pensée du repos, du sommeil. Ils représentaient l'âme s'exhalant du corps sous la forme d'une figure insexuée ou d'enfant, qu'un ange recueillait pieusement sur les lèvres du mort pour la conduire au ciel où le patriarche Abraham la recevait dans un pan de sa tunique. Lorsqu'ils voulaient perpétuer les traits d'un défunt, ils le figuraient *gisant* les mains jointes, sur la dalle de son tombeau et il semble qu'ils aient voulu, à travers cette représentation de la froide rigidité de la mort, faire entrevoir l'attente, l'espérance invincible de la résurrection espérée et promise. La contemplation d'un monde nouveau, jusqu'alors voilé de mystères, paraît absorber ces visages impassibles et graves. Leurs yeux fermés semblent poursuivre quelque vision intérieure et lointaine; un calme sévère, mais confiant, règne sur leurs traits immobiles.

Plus tard, vers la fin du quatorzième siècle, le mode de représentation changea. L'étrange sujet de la *Danse macabre*, dont M. Mâle paraît bien avoir établi l'origine française [1], fait son

---

1. *L'Art français de la fin du Moyen Age*, pp. 388-412. Voir aussi VIOLLET-LE-DUC, *Dict. raisonné de l'architecture française*, t. IX, p. 22, et les excellentes remarques

apparition dans l'art; des cadavres à demi-décomposés, rongés par les vers, se dressent ou s'étendent au-dessus des sarcophages.

Influencé tout à la fois par la tradition et une pensée dans laquelle on devine certains éléments rhénans, Richier fit siennes les deux méthodes, mais il sut donner au genre macabre un accent héroïque que son atelier n'observa malheureusement pas après lui. A travers des détails repoussants, il est vrai, mais combinés, arrangés avec art et selon le but qu'il avait en vue, il sait faire resplendir l'idéal chrétien. Pour lui, la mort n'a frappé que la chair. La vie immatérielle rayonne au travers du voile de la décomposition; l'enveloppe fragile de l'âme se dissout, retourne au limon d'où elle fut tirée; mais, avant de disparaître dans le néant de toute chose, elle jette vers le Créateur un appel suprême et un cri d'espérance.

Au premier plan de ce groupe d'œuvres, il nous en faut placer une qui vient tout de suite appuyer notre opinion. Presque aussi connue que le Sépulcre, elle suffirait pour assurer la gloire de Ligier et lui mériter une place de choix parmi les maîtres de la sculpture française. C'est la représentation funéraire improprement appelée *Squelette de Bar*.

Voici, d'après Brantôme [1], le récit des circonstances qui amenèrent la mort du personnage en souvenir duquel on croit que le monument fut érigé.

Je ne sçay, dit-il, que lui pouvoit êstre (à Philibert de Chalon [2]) René,

---

de M. Léon Germain, *Notes sur le tombeau de Warin de Gondrecourt*, Nancy, Crépin-Leblond, 1882, p. 12.

1. J. A. C. Buchon, *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeilles, abbé séculier de Brantôme*. Paris, 1838, t. I, p. 64.

2. René de Chalon était fils de sa sœur, Claude de Chalon, qui porta la

prince d'Orange qui mourut devant Saint-Disier : mais c'estoit un prince jeune, qui promettoit beaucoup de luy et que l'empereur (Charles-Quint) aymoit fort.....

... Estant allé à la tranchée, et y trouvant Ferdinand de Gonzague [1], lieutenant de l'empereur, tout assis, ainsi qu'il se levoit pour luy donner le siège surquoy il estoit assis, vint un gros esclat de pierre qui le blessa, dont il mourut trois jours après.....

Les Espaignols et Italiens racontent que l'empereur l'alla voir en son lict, ainsy blessé et fort au bas, le consola de tout ce qu'il put, et luy disant adieu le baisa en la joue, et se retira la larme à l'œil.

Nulle part, dans ce récit, remarquons-le, pas plus du reste que dans le testament du prince [2], il n'est parlé de cette fameuse légende d'après laquelle le mourant aurait demandé « qu'on fît sa portraicture fidèle, non pas comme il étoit en ce moment (à l'instant de son décès), car on flatte toujours les grands, mais comme il seroit trois ans après son trépas » [3]. Nous la croyons, comme tant d'autres, inventée après coup, pour expliquer une œuvre dont le sens symbolique était oublié. L'artiste, par la repré-

---

principauté d'Orange dans la maison de Nassau, en épousant Henri, comte de Nassau. C'était par conséquent son neveu.

1. Brantôme ajoute un peu plus loin : « Il y a aucuns qui ont dict et escrit que ce fut le marquis de Marignan qui donna ce siège ; mais les Espaignols disent Ferdinand. » Dans le *Discours sur le marquis de Marignan,* on lit : « Il se dict (du marquis de Marignan) qu'estant le siège devant Sainct-Dizier, et commandant à l'infanterie, ainsi qu'il estoit en la tranchée assis sur une chaire, survint le prince d'Orange, à qui voulant céder comme ce luy appartenoit estant si grand prince, s'osta de son siège et luy bailla : il n'y fut pas plustot assis qu'un coup de mousquet vint de la ville qui le tua. » *Lib. cit.*, t. I, p. 81.

2. Ce document porte la date du 25 juin 1544, et il semble, en le lisant, que le jeune prince ait eu comme un pressentiment de sa fin prochaine. Voy. abbé A. Fourot, *Le Siège de Saint-Dizier,* dans *Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, t. V, 1876, p. 133.

3. Abbé G. Renard, *lib. cit.*, p. 165. M. l'abbé Renard n'indique pas la source où il a puisé cette légende à laquelle il ne paraît, du reste, attacher qu'une médiocre créance. Bon nombre d'auteurs ont fait de même avant lui. Le récit est passé, à Bar-le-Duc, à l'état de vérité indiscutée ; mais personne n'a pu nous renseigner sur son origine.

sentation de cette sorte de larve humaine qui semble personnifier l'homme à l'état de mort [1], n'a cependant fait que traduire un texte biblique, introduit dans l'Office des défunts par la liturgie catholique, et sur lequel nous allons bientôt revenir.

L'événement narré par Brantôme eut lieu en 1544, peu après la prise de Ligny-en-Barrois, alors que Charles-Quint, en guerre avec François Ier, marchait sur Paris. D'après le registre des actes du Chapitre de Saint-Maxe [2], ce fut « le quinzième jour de juillet » que le prince d'Orange « trépassa de ce siècle, au camp, sous sa tente, environ les neuf heures du soir ». Sa blessure datait de la veille et provenait d'un boulet, « lequel auroit esté tiré luy estant dans la tranchée ».

Par son mariage avec Anne de Lorraine, René de Chalon se trouvait être le gendre du duc Antoine. Sa dépouille fut, en conséquence, transportée à Bar-le-Duc et déposée à Saint-Maxe, « au chant des vigilles », le 16 juillet. « Ce mesme jour, lit-on dans le registre du Chapitre, le cueur dudict seigneur et ses intestins ont été sépulturés devant le grant autel de Sainct-Maxe, auprès de celui de feu Monseigneur le duc, du côté de l'Évangéliste, et là gist [3]. »

Quant au corps, dont l'inhumation n'est pas relatée dans les actes capitulaires, il fut, le 17, « après un service solennel de trois haultes messes, conduict et mené jusqu'à la porte, où il y avoyt une belle et grosse compaignie de gendarmes jusques à

---

1. Voy. L. Dimier, *Les Danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien.* Paris, 1902, p. 16.

2. Arch. de la Meuse, G, carton 1, n° 1, f° 175, recto. Registre des chapitres généraux de la collégiale de Saint-Maxe.

3. Arch. de la Meuse, act. capitul. de Saint-Maxe, f° 176, verso. On lit en marge de l'acte : « Le cueur de feu Mgr le Prince d'Orange inhumé dans nostre église auprès de celui de feu Mgr le Duc Anthoine. »

trois mille cheveaux, avec le train du défunct » (1). L'inhumation définitive dut avoir lieu à Bréda, dans les Flandres, où le prince avait demandé à reposer aux côtés de son père (2).

Le monument fut érigé à Saint-Maxe, à proximité du caveau renfermant non seulement, comme nous l'avons vu, les entrailles et le cœur de René de Chalon, mais aussi celui du duc Antoine son beau-père (3). Il était surmonté d'un cartouche, le même, sans doute, que nous trouvons encore aujourd'hui et « appliqué à un pilier, à droite du chœur de l'église », dit Durival (4) seul, car dom Calmet ne donne aucune indication à ce sujet (5).

Là, l'artiste avait placé simplement, sans la complication de

---

1. Arch. de la Meuse, *id.*

2. « Et quant à la sépulture de nostre corps, nous l'avons choisy en l'Esglise collégiale de Nostre-Dame de Bréda, en la chapelle où feu mon seigneur et père est sépulturé, ou en celle de Noseroy, celle des deux où plus commodément faire se pourra, selon la vicinité du lieu où nous serons terminé..... » (Abbé A. Fourot, *art. cit.*, p. 200, n. 2.)

Dans un de ses derniers articles, « A Travers le vieux Bar, l'Insigne Collégiale de Saint-Maxe », *Annuaire de la Meuse*, 1906, Wlodimir Konarski a écrit : « Le corps de René de Nassau était, au mois de septembre, transporté à Louppy et de là aux Cordeliers de Nancy, dans la sépulture de la maison de Lorraine. » (P. lxiv.) Le fait nous paraît inexact et les archives ne nous en ont jamais révélé la moindre mention. En tous cas, l'inventaire dressé par les commissaires impériaux, en 1762, des corps inhumés dans le caveau ducal, ne mentionne nulle part le cercueil du prince d'Orange. Cf. abbé Guillaume (*art. cit.*), *Mém. Soc. Archéol. lorr.*, 1852, pp. 240 à 246.

3. Décédé à Bar un mois auparavant, le 14 juin 1544. Le même caveau renfermait également, contenus dans des urnes de terre : le cœur et les entrailles de René Ier d'Anjou ; ceux de Yolande d'Anjou, sa fille et de René II, son petit-fils. Voir abbé G. Renard, *lib. cit.*, p. 164. Le monument sculpté par Richier est donc, en somme, bien plus un monument collectif qu'un monument élevé à tel ou tel individu en particulier, et dont une partie des restes reposait près de là.

4. *Description de la Lorraine et du Barrois, lib. cit.*, t. II, p. 344.

5. Il dit simplement : « On admire dans cette église (Saint-Maxe), *la Mort*, qui sert de mausolée au cœur du prince d'Orange, tué au siége de Saint-Dizier, en 1544 ; c'est l'ouvrage de Richier, célèbre sculpteur de Saint-Mihiel. » (*Notice de la Lorraine, lib. cit.*, col. 78.)

(*Phot. de l'auteur*)

LE « SQUELETTE »

(D'APRÈS LE MOULAGE DU TROCADÉRO) BAR-LE-DUC, ÉGLISE SAINT-PIERRE

cette macabre mise en scène que nous trouvons aujourd'hui, un corps humain frappé depuis longtemps par la mort, sur lequel la décomposition a étendu ses affreux ravages et dont on croirait qu'il vient d'entr'ouvrir le linceul. Sur le crâne, dont les pariétaux ont gardé quelques débris de peau, des mèches de cheveux, agglutinés par l'humidité de la tombe, adhèrent encore. La corruption a rongé les yeux et les traits du visage, les os de la face sont entièrement décharnés et quelques dents restent seules dans les alvéoles des maxillaires. Les muscles de la région antérieure du cou et la trachée, encore munie de ses ligaments d'attache, relient la tête au tronc. Le thorax, presque complètement dépouillé, laisse apparaître le sternum et les côtes, que recouvrent encore quelques lambeaux de chair qui s'étalent sur les interstices intercostaux. La peau du ventre, en partie consumée et dont les plis transversaux s'étendent à la façon d'une draperie, laisse apercevoir, au fond de la cavité abdominale vide de ses entrailles, les vertèbres lombaires et leurs apophyses. Un lambeau de cette peau, qui retombe savamment déchiqueté, voile aux regards ce qui pourrait paraître encore des organes génitaux. Les bras et les jambes, moins atteints par la décomposition, ont gardé leurs muscles desséchés que recouvre encore en certaines parties une peau soulevée en larges phlyctènes ouvertes et purulentes.

En pleine possession de la science du corps humain, notre sculpteur semble avoir cédé à la tentation d'en reproduire tous les détails. La charpente osseuse de son cadavre est d'une remarquable exactitude ; les muscles qui y adhèrent encore sont rigoureusement vrais ; leurs points d'attache sont à leur place précise, étudiés et rendus avec une justesse étonnante. La tête surtout, rejetée en arrière et levée vers le ciel, est admirable d'exécution. Les muscles du cou, tendus par ce mouvement, sont d'une sai-

sissante réalité. La construction anatomique est impeccable et le prosecteur le plus rigoureux n'y trouverait, croyons-nous, rien à reprendre.

Quant à la représentation de la décomposition, elle est d'un naturalisme plus apparent que réel. Richier en a, il est vrai, puisé les principes dans la nature, mais son génie les a coordonnés, transformés d'une façon savante, selon l'effet qu'il avait en vue, laissant dans leur arrangement une large place à l'art et à l'imagination. Nous en avons un exemple frappant dans ces lambeaux de peau tendus sur le ventre en forme de draperie et dont un fragment retombe sur la région pubienne en simulant presque la feuille de vigne italienne.

Se servant de la mort uniquement comme moyen d'expression, l'artiste a dressé son cadavre dans une attitude pleine de vie et le fait en quelque sorte agir et parler. A demi décomposé, rongé des vers qui se disputent les derniers débris de sa chair desséchée, il reste cependant droit, ferme, dans une attitude pleine de noblesse et de fierté. Mort depuis longtemps à la vie de la terre, il semble prendre son essor vers le ciel où l'attend une existence meilleure. « Plus je le regarde, disait Courajod dans une de ses leçons [1], plus il me fait frémir, ce spectre grandiose, obsédant et vengeur. On dirait un vaincu irréductible qui des hommes en appelle à Dieu, dans un magnifique geste de protestation, d'éloquence et d'élan vers Celui qui sonde les cœurs ! »

---

1. L. Courajod, *lib. cit.*, t. III, p. 337. L'impression de M. Gonse est toute différente: «..... Ce cadavre envahi par la pourriture, dit-il, est peut-être un tour de force de métier, mais en tant qu'œuvre d'art il me semble absolument condamnable. Quelle distance entre cette conception faussement mélodramatique, où la laideur le dispute à l'horrible, et l'élégant squelette du charnier des Innocents, aujourd'hui au Louvre ». *La Sculpture française*, *lib. cit.*, p. 142.

Le bras gauche de la figure — tournée primitivement vers l'autel[1] — énergiquement levé et dirigé vers le ciel, se termine par une main décharnée qui serre entre ses doigts squelettiques un cœur, autrefois de vermeil, qu'elle semble offrir à Dieu comme un symbole de l'âme incorruptible et immortelle. Au bras droit est fixé un écusson désarmorié, car la mort efface toute distinction et les grandeurs de la terre ne subsistent plus devant elle. L'avant-bras se replie, la main étendue s'appuie sur la poitrine comme si elle voulait y concentrer une dernière espérance. La tête, fièrement levée, dont les orbites vides suivent le mouvement de la main gauche et semblent, elles aussi, fixer le ciel de leurs yeux disparus, garde un accent héroïque. Un cri suprême de foi, d'espérance et d'amour semble sortir quand même de cette gorge desséchée et passer frémissant entre les dents serrées!.....

Ne serait-il pas permis de voir dans cette œuvre, ainsi que l'a suggéré le premier M. Dannreuther [2], au lieu d'une tentative faite en vue de réaliser le désir assez invraisemblable d'un mourant, la traduction imagée et pour ainsi dire parlante d'un passage des Livres Saints? Richier, en taillant dans la pierre cette étrange figure, avait présents à la pensée ces quelques versets du livre de Job que l'Église catholique a introduits dans sa liturgie [3] et qu'elle chante, comme la dernière expression d'une invincible espérance, dans une des leçons de l'Office des morts : « *Pelli meæ,*

---

1. « Il ne faut pas oublier que là où l'avait placée l'artiste, du côté de l'évangile, cette étrange statue était tournée vers l'autel du Dieu vivant, comme pour exprimer, dans son immobilité, un acte d'éternel amour. » Abbé G. Renard, p. 166.

2. « Le tombeau de René de Chalon représente un cadavre décharné, debout et contemplant le ciel, comme si l'artiste s'était inspiré, pour cet emblème de la Résurrection, du beau passage de Job, XIX, 25-27. » (Lettre citée par J. Bonnet, *Ligier Richier, un grand artiste protestant en Lorraine,* p. 2).

3. *Officium defunctorum,* noct. III, lect. VIII.

consumptis carnibus, adhæsit os meum, et derelicta sunt tantummodo labia circa dentes meos... Scio enim quod Redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum. Et rursum circumdabor pelle mea, videbo Deum meum. Quem visurus sum ego ipse, et oculi mei conspecturi sunt, et non alius ; reposita est hæc spes mea in sinu meo (1). » Le texte sacré est rendu pour ainsi dire à la lettre ; il était difficile de le suivre de plus près que ne l'a fait notre sculpteur, et nous croyons qu'il ne faut pas chercher ailleurs la source de son inspiration.

Le squelette de Bar est donc bien, ainsi qu'on l'a dit, un *emblème* — on sait le goût des quinzième et seizième siècles pour les images emblématiques — un emblème de la *Résurrection*. L'idée que l'artiste a voulu traduire est la même que celle qu'a tâché d'exprimer le sculpteur du tombeau de Charles de Lalaing (2), au musée de Douai (vers 1560) : ce tombeau est orné de quatre figures représentant les quatre Vertus cardinalices ; l'Espérance tient une tête de mort et elle a pour devise *post tenebras lux* (3), ce qui signifie que la récompense à laquelle nous tendons ne doit apparaître qu'au delà du tombeau.

L'œuvre de Richier fut primitivement érigée dans la Collégiale de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, à peu de distance du caveau où avait été inhumée une partie de la dépouille de René de Chalon. Dom Calmet, qui l'y vit, l'appelle *Statue de la Mort* et pense,

---

1. « Mes chairs étant consumées, ma peau s'est collée sur mes os et il ne me reste que les gencives autour des dents..... Mais je crois que mon Rédempteur est vivant et qu'au dernier jour je ressusciterai de la terre. Et revêtu de ma chair je verrai Dieu mon Sauveur. Je le verrai moi-même et non un autre, mes yeux le contempleront ; cette espérance repose dans mon sein. » (Job, XIX, 20, 25, 26, 27.)

2. PALUSTRE, *La Renaissance française*, t. I, p. 12.

3. Cette devise, remarquons-le en passant, est la devise de Genève, la devise calviniste par excellence.

(*Phot. de l'auteur*)

MONUMENT FUNÉRAIRE DE RENÉ DE CHALON, ÉTAT ACTUEL

BAR-LE-DUC, ÉGLISE SAINT-PIERRE

lui aussi, qu'elle n'était qu'une simple figure allégorique destinée à supporter le cœur du jeune prince [1]. Longtemps après la fusion des deux collégiales, au mois de juin 1790, le monument fut transporté dans l'église Saint-Pierre, riche déjà du Christ et des deux larrons attribués également à notre sculpteur.

C'est dans un des croisillons du transept de cet édifice, côté de l'épître, qu'elle se trouve encore aujourd'hui, placée au centre d'une décoration funéraire « sinistre et ridicule » [2], mais assez en harmonie avec le sujet qu'elle entoure. Le fond en est formé par une draperie peinte, jetée en forme de manteau princier, doublé et bordé d'hermine blanche mouchetée de noir. Douze panneaux de marbre noir, encastrés dans des moulures de pierre blanche, sont disposés à l'entour. En avant de chacun d'eux, un petit cippe en forme d'autel antique, posé sur un cul-de-lampe, supporte deux tibias croisés, entremêlés de lambeaux de chair et surmontés d'une larme. L'espace resté vide entre les deux panneaux de la partie supérieure est rempli par un écu sans armoiries, posé sur un cartouche entouré du collier de la Toison d'or, timbré d'un casque taré de front et fermé de neuf grilles d'où s'échappent des lambrequins de feuillage. Deux colonnes corinthiennes en marbre noir, surmontées d'un entablement du même ordre, encadrent l'ensemble de cette décoration funéraire dont l'effet, évidemment très macabre, n'est pas sans offrir une certaine harmonie. Sauf l'écusson et le casque qui le surmonte, tous ces détails sont d'origine moderne et le ciseau de Richier y est absolument étranger [3].

---

1. Voir ci-dessus, p. 204, note 5.

2. Wlodimir Konarski, *art. cit.*, p. LXV.

3. Cet encadrement est composé, en grande partie, des débris du retable du maître-autel de Saint-Maxe. Les cippes funéraires et les tibias croisés y ont rem-

On a cru longtemps, et la tradition en est demeurée très vivace, que le cœur de vermeil, placé autrefois dans la main gauche du « Squelette », renfermait le cœur embaumé de René de Chalon. Cette tradition est formellement contredite par la mention du registre des actes capitulaires de Saint-Maxe que nous avons citée plus haut et qui atteste que le cœur et les entrailles du prince avaient été inhumés dans un caveau, proche du maître-autel. Ce cœur de vermeil, qui n'était en fait qu'un symbole, fut enlevé en 1793 et disparut avec la main qui le portait. Celle-ci a été rétablie depuis, mais au lieu du cœur moulé que l'on y voit aujourd'hui a figuré longtemps un vulgaire sablier (1).

Dans l'œuvre que nous venons d'étudier, Richier s'écarte volontairement, pensons-nous, et dans un but d'une haute portée morale, des règles encore assez généralement observées de son temps pour les représentations funéraires. Cette tentative, que

---

placé douze petites statues d'apôtres, en marbre blanc, conservées en partie, aujourd'hui, à la sacristie et au musée de Bar. Voici en quel état se trouvait le monument lors de l'inventaire dressé le 31 décembre 1790 : « *Collatéral du côté de l'épître.* Au-dessus de ce monument (tombeau d'Henri IV et de Yolande de Flandre, dont il ne reste plus que le soubassement et la dalle de marbre noir disposés en forme d'autel) est un Squelette à demi-décharné, hauteur d'homme, en pierre fine de Sorcy et qui fait l'admiration des curieux. Ce Squelette *est entouré de douze petites statues représentant les apôtres, en marbre blanc ;* nous observerons que ce monument existoit dans l'église Saint-Étienne, cy-devant Saint-Maxe et avant la réunion des deux chapitres de cette ville en l'église *où nous sommes, qui est celle de Saint-Pierre,* et que le Squelette dont il s'agit ne faisoit point alors partie du tombeau au-dessus duquel il est actuellement placé. » (Arch. de la Meuse, série G, inventaire de Saint-Pierre et Saint-Maxe, 31 décembre 1790.) Communication due à l'obligeance de M. le pasteur Dannreuther. Voir également aux pièces justificatives, p. 402.

1. Marcel Lallemend, *lib. cit.*, pp. 159-160, et plus récemment Wlodimir Konarski, ont cherché à démontrer que le sablier avait toujours existé et que le cœur était une adjonction moderne. Le témoignage des anciens auteurs est cependant unanime à ce sujet : « mausolée du cœur », dit Dom Calmet (voir plus haut, p. 202, note 5) ; « le Squelette tient le cœur dans sa main », dit Durival (*Lib. cit.*, t. II, p. 344).

nous croyons n'avoir pas été unique, ainsi que nous le dirons par la suite, est en tous cas la seule qui nous soit parvenue. L'artiste, en effet, paraît avoir suivi de préférence le style traditionnel français et les ouvrages que nous allons désormais rencontrer dérivent de ces types qu'il est facile de voir se perpétuer à travers toute la période gothique. L'essentiel en est la grave et simple représentation des défunts, couchés, les mains jointes, sur une dalle de pierre ou de marbre, portée sur un soubassement plus ou moins orné, généralement creusé de niches ou décoré d'arcatures qui, vers la fin du quatorzième siècle, commencent à se garnir de petits personnages en costume de deuil, désignés sous le nom de *pleurants*.

Les tombeaux de Ligier Richier, il est vrai, ne comportent plus de pleurants. Les effigies funéraires ou gisants sont seules parvenues jusqu'à nous et celle de Philippe de Gueldres vient la première en date après la composition exécutée pour la sépulture de René de Chalon.

Cette duchesse de Lorraine, fille d'Adolphe de Gueldres et de Catherine de Bourbon, fut la seconde épouse du duc René II. Devenue veuve en 1508, elle refusa la régence instituée en sa faveur par le testament de son mari, laissant le pouvoir aux mains du prince Antoine, l'aîné de ses fils. Retirée durant quelques années au château de Bar, qui lui avait été assigné en douaire, elle entra, vers la fin de 1519, au monastère des Clarisses de la ville de Pont-à-Mousson [1]. Sa prise d'habit eut lieu le jeudi 8 dé-

1. Ce monastère fut fondé par sainte Colette, cédant aux sollicitations du duc Charles II de Lorraine et de sa femme Marguerite de Bavière. Les travaux, commencés en 1431, furent terminés en 1447, sous le règne du duc René Ier. Les religieuses, au nombre de treize, prirent possession des bâtiments le 21 septembre de cette même année.

cembre de la même année et sa profession solennelle l'année suivante, le jour de la fête de la Conception, 8 décembre 1520. Elle mourut vingt-sept années plus tard, le 26 février 1547, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

Durant tout ce temps, elle ne cessa d'édifier sa communauté par la pratique des plus hautes vertus, se livrant aux exercices de la plus austère pénitence et remplissant avec une humble joie les emplois les plus infimes de la maison. Jamais elle ne voulut accepter la charge priorale, répondant, aux instances qu'on lui faisait, qu'elle était entrée en religion pour obéir et non pour commander.

Retirée au fond du cloître, son goût pour les arts, dont elle avait été dans le monde la grande protectrice, ne l'abandonna pas. Le monastère où elle avait élu résidence, et surtout son église, reçurent par ses soins de nombreux embellissements. Elle fit construire entre autres, de 1529 à 1532, une chapelle dédiée sous le vocable de la Conception de la Vierge. Ouverte sur le côté septentrional de la chapelle principale, enrichie d'œuvres d'art et de précieuses reliques, elle constituait, au dire des historiens, un véritable joyau.

Deux autres chapelles, ou plutôt de simples oratoires champêtres, avaient également été élevés, nous l'avons vu, par les soins de l'ancienne duchesse, dans le jardin intérieur de son couvent. Dans l'une se trouvait le Christ portant sa croix, placé aujourd'hui à Saint-Laurent de Pont-à-Mousson; dans l'autre, un Christ en croix que nous pensons être celui de la cathédrale de Nancy. Mansuy Gauvain et son fils, un peintre du nom de Georgin et différents autres artistes, exécutèrent aussi sur son ordre certains travaux destinés au monastère et dont il ne nous est presque rien parvenu [1].

---

1. Voir plus haut, page 192, texte et note.

A diverses reprises durant le cours de sa vie religieuse, Philippe de Gueldres avait exprimé le désir de reposer après sa mort dans le cimetière commun des sœurs, au pied d'un crucifix qu'elle y avait fait ériger et sur le socle duquel avaient été gravées une épitaphe et une prière composées par elle [1].

Sur ce point comme sur bien d'autres, l'humble désir de la pieuse femme ne fut point suivi par ses enfants. Immédiatement après son décès, on travailla « en toute diligence, pour faire sa sépulture : laquelle est au cloistre, tout à l'entour de la chapelle qu'elle a faict bastir » [2]. On fit pratiquer en ce lieu « dessous la muraille, en terre, comme une petite cave voustée, de pierre de taille bien proprement faicte, et au-dessus un autel où la pourtraicture de feue la bonne royne est couchée dessus, taillée en pierre, accoustrée et peincte comme une religieuse [3]. L'on y a édifié une belle petite chapelle, bien peincte et décorée, où les religieuses vont souvent prier Dieu [4]. »

Le soin d'ordonner et probablement de diriger ces travaux fut confié à Nicolas Thuilier, abbé du monastère des Prémontrés de Sainte-Marie-aux-Bois [5]. Ami personnel de la dé-

---

1. Ce monument a été retrouvé dans le cimetière du village de Vilcey-sur-Trey, canton de Thiaucourt (Meurthe-et-Moselle). Il a été depuis transporté à Nancy, au Musée lorrain. Voy. L. Germain, « Le Premier Monument funéraire de Philippe de Gueldres ». *Journ. Soc. Archéol. lorr.*, juin 1890, pp. 140-144; Chr. Pfister, *Histoire de Nancy, lib. cit.*, t. I, pp. 659-661.

2. *Vie de la Vénérable Servante de Dieu Philippe de Gueldres, lib. cit.*, p. 28.

3. « Ce précieux mausolée est artistement travaillé dans le mur et heureusement partagé entre l'église et le cloistre ; mais il est d'autant moins eslevé du costé des Religieuses, quoy qu'il soit égal de tous côtez, que le pavé du cloistre est plus exaucé que celuy de l'église. » Nicolas Guimet, abbé de Sainte-Marie du Pont-à-Mousson, *Additions à la vie de la Vénérable Servante de Dieu Philippe de Gueldres*, observation V, p. 125.

4. *Vie de la Vénérable..., lib. cit.*, p. 28.

5. Situé à quelque distance de Pont-à-Mousson. Au début du dix-septième

funte [1] qu'il avait assistée à ses derniers instants, il avait également, aidé du confesseur des religieuses, rendu les derniers devoirs à sa dépouille mortelle et pris part, quelques mois après, aux obsèques solennelles célébrées dans la chapelle du couvent [2].

Les registres du trésorier général de Lorraine, pour les années 1547 et 1548, contiennent une rubrique spéciale relative aux « deniers fournys à l'abbé de Saincte Marie aux Bois, pour employer à faire la Sépulture de feue la Royne de Sicille au Pont à Mousson ». Les quelques lignes qui suivent cette indication sont très brèves et rédigées, pour les deux années, en termes identiques. Elles confirment ce que le récit des sœurs nous a appris au sujet de l'endroit choisi pour la sépulture de la princesse, mais ne nous disent malheureusement rien des ouvriers employés aux travaux.

Un premier paiement fut effectué le 28 août 1547 [3], un

---

siècle, le monastère fut transporté dans la ville même. Les bâtiments étaient occupés récemment par le Petit Séminaire diocésain ; leur nouvelle destination n'est pas encore fixée.

1. On possède, aux Archives de Meurthe-et-Moselle, plusieurs lettres écrites par Philippe de Gueldres et adressées à : « Monsr labbé de Sainte-Marie au boy mon bon père et amy en N^tre^ S^r^. » Cf. Abbé Guillaume, « Notes sur quelques épitres et sur la vie de Ph. de Gueldres, duchesse de Lorraine ». (*Journ. Soc. Archéol. lorr.*, année 1870, pp. 156 à 166.) Voir également : *Additions à la Vie,* de Nicolas Guimet.

2. La cérémonie eut lieu le 13 juillet 1547.

3. « Autres deniers fournis à Labbé de Saincte Marie aux bois pour employer à la Sépulture de feue la Royne de Sicille au Pont à Mousson.

« Faict despence icy, ledict trésorier général, de la somme de Cinq cens frans monnoye de Lorraine, que Madame (Christine de Danemarck, veuve du duc François Ier et régente du duché pendant la minorité de Charles III) en l'absence de Monseigneur de Vaudémont, luy a faict délivrez à l'abbé de Sainte Marie aux Bois, pour icelle employer à faire faire et construyre la sépulture de feue de bonne mémoire la Royne de Sicille, que Dieu absolve, en son vivant religieuse de Saincte Claire du Pont à Mousson. *Et icelle sépulture estre faicte du costé de sa chapelle* en ladicte église. Comme appert par mandement de madicte Dame, donné au Pont à Mousson le xxviij^e^ d'aoust mil v^c^ xlvij. Icy rendu et quictance dudict abbé d'icelle somme donnée icy..... v^c^ fr. » (Arch. de Meurthe-et-Moselle, B, 1082, f° 94, recto.)

(Phot. de l'auteur)

MONUMENT FUNÉRAIRE DE PHILIPPE DE GUELDRES

(VUE D'ENSEMBLE) NANCY, ÉGLISE DES CORDELIERS

mois environ après la cérémonie des funérailles et la descente du corps dans le caveau récemment construit. Il est probable que la somme alors versée était destinée à couvrir les frais de ce travail et ceux nécessités pour l'édification de la chapelle élevée sur le tombeau. Le second versement est du 26 novembre 1548 (1) et il y a, semble-t-il, quelque raison de penser, vu l'intervalle de temps qui le sépare du premier, qu'il était destiné à payer la statue funéraire. L'exécution de ce morceau dut bien demander ces quelques mois et sa mise en place devait alors être toute récente. Il y a donc, croyons-nous, de grandes chances pour que la somme de « quatre vingts frans monnoye de Lorraine », versée à cette date par le trésorier général de Lorraine à l'abbé de Sainte-Marie-aux-Bois, représente les honoraires attribués à Ligier Richier pour le travail du gisant de la duchesse défunte (2).

Le monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson, supprimé en 1792, fut vendu par la suite et en grande partie démoli (3). La tombe de Philippe de Gueldres fut violée, ses ossements dispersés et de cette sépulture, auprès de laquelle vint prier Anne d'Autriche, rien ne subsiste plus aujourd'hui.

Quelques objets ayant appartenu à la duchesse, pieusement

---

1. « Faict icy despence, ledict trésorier, de la somme de Quatre vingts frans monnoye de Lorraine, que Madame et Monseigneur de Vaudémont ont faict délivrez à l'abbé de Saincte Marie aux bois, pour icelle employer à faire construyre la sépulture de feue de bonne mémoire la Royne de Sicille, que Dieu absolve, en son vivant religieuse de Saincte Clère du Pont à Mousson. Et icelle sépulture estre faicte au costé de sa chapelle en ladicte église. Comme appert par mandement de madicte Dame et mondict Seigneur de Vaudémont, donné à Nancy le xxvj^e^ novembre mil v^c^ xlviij. Icy rendu et quictance dudict abbé de la réception d'icelle somme donné icy..... iiii^xx^ fr. » (Arch. de Meurthe-et-Moselle, B, 1084, f° 89, recto.)

2. Cette somme ferait environ 1 600 fr. de notre monnaie actuelle.

3. La chapelle subsiste encore presque tout entière; c'est aujourd'hui le magasin d'un marchand de bois.

conservés par les religieuses [1], les suivirent dans leur exil et sont aujourd'hui dispersés un peu partout. Des tableaux et un christ furent transportés à Nancy et un certain nombre d'autres vestiges, recueillis par différentes personnes, furent réunis plus tard dans l'église paroissiale de Saint-Laurent.

La statue gisante de Philippe de Gueldres, enlevée au moment de la tourmente et enfouie, dit-on, dans un coin du jardin, y demeura jusqu'au jour où les hasards d'une fouille la firent découvrir. Le propriétaire, ignorant sa valeur, la transporta dans un village voisin et la relégua au fond d'une remise où il l'oublia à son tour. C'est là qu'elle fut découverte, en 1822, par le docteur Lamoureux, qui en fit l'acquisition. Amenée à Nancy, elle a été placée depuis dans l'ancienne église du monastère des Cordeliers et réunie aux autres monuments funéraires des membres de la famille de Lorraine. Elle subit alors quelques légères restaurations, particulièrement aux mains, mais le caractère général de l'œuvre n'en est aucunement altéré [2]. Bien que, comme nous l'avons vu plus haut, aucun des documents rencontrés ne puisse nous attester la main de Ligier Richier, personne n'a jamais songé à récuser la longue tradition qui l'en fait regarder comme l'auteur. Le travail, assez éloquent et caractéristique par lui-même, peut, ici comme ailleurs, tenir lieu de signature.

Presque à l'entrée de l'édifice appelé aujourd'hui Église des Cordeliers, dans la troisième chapelle en montant, côté de l'Évangile, le regard se porte étonné sur une effigie funéraire. La « pourtraicture » de sœur Philippe, « accoustrée et peinte

---

1. Au nombre de ces objets se trouvaient quelques Livres d'heures et manuscrits enluminés, dont certains ont figuré, en 1904, à l'Exposition des Primitifs français. Cf. *Catalogue, Manuscrits à peintures,* nos 182 et 183.

2. Voir abbé Guillaume, *Les Cordeliers..., lib. cit.*, p. 324.

(*Phot. de l'auteur*)

MONUMENT FUNÉRAIRE DE PHILIPPE DE GUELDRES

(DÉTAIL D'UNE PARTIE DU GISANT) NANCY, ÉGLISE DES CORDELIERS

comme une religieuse », apparaît étendue sur un simple soubassement de pierre blanche incrusté de plaques de marbre noir.

La tête, de trois quarts à droite, légèrement surélevée par le coussin sur lequel elle repose, est enveloppée d'un voile épais qui recouvre également les épaules et descend jusqu'aux coudes. Le visage, d'une personnalité pleine d'accent et pour l'exécution duquel l'artiste fut sûrement guidé par un masque moulé sur nature [1], est rendu avec un naturalisme un peu étroit, sans qu'on puisse lui reprocher cependant d'être par trop cadavérique. Encadré dans la saillie assez proéminente du voile, largement modelé et sillonné de rides profondes, il porte l'empreinte de l'extrême vieillesse à laquelle était parvenue la veuve de René II. Les yeux sont clos, les sourcils tirés et relevés vers l'angle interne, toujours selon le même principe ; le nez long et pincé ; les lèvres serrées; les traits exsangues mais nullement déformés gardent les vestiges d'une rare beauté. Une guimpe blanche ajustée sous le voile couvre le cou et la poitrine; elle forme sous le menton un léger bourrelet et retombe en plis concentriques très minutieusement observés. Les bras, ramenés en avant du corps, se rejoignent sur la ceinture et deux mains longues et fines, sor-

1. On avait coutume, en Lorraine comme à la cour de France, de mouler le visage des souverains. Ce masque, ajusté sur un mannequin appelé « effigie », que l'on revêtait d'habits magnifiques, était ensuite exposé sur un lit de parade dans une des salles du palais où, matin et soir, un repas somptueux était servi. Il figurait ensuite dans le cortège funèbre et au service religieux célébré aux Cordeliers. Cet usage, réduit aux strictes limites que pouvait permettre la simplicité monastique fut, la relation de sa vie le laisse deviner, suivi pour Philippe de Gueldres. Lorsque le 13 juillet 1547, six mois après son décès, l'office funèbre solennel fut célébré dans la chapelle du monastère où elle avait passé les dernières années de sa vie, on y vit probablement figurer, étendue sur le catalfaque, « l'effigie » de la duchesse défunte. Ce fut cette figure qui, croyons-nous, servit par la suite de modèle à Richier pour l'exécution de son monument funéraire. L'œuvre a trop de naturalisme et sent trop la copie pour qu'il ait pu en être autrement. Sur cet usage, voir Male, *lib. cit.*, pp. 470-71.

tant des larges manches du vêtement, viennent se croiser au-dessus d'un chapelet suspendu à une cordelière garnie de gros nœuds saillants qui serre modérément le corps à la taille et descend jusque sur les pieds. La draperie longue et souple de l'ample robe laineuse qui revêt le cadavre, en accusant vaguement les formes raides et allongées, se fronce sur les pieds, entièrement enveloppés dans une chute de plis un peu tumultueuse et arbitraire.

Agenouillée vers l'angle inférieur de la tombe, une charmante petite figurine de clarisse fait office de pleurant. Son fin visage, nuancé d'une mélancolique tristesse, presque invisible sous l'ample retombée du voile, n'est pas sans quelque analogie avec celui de la Vierge de la maquette de Clermont-en-Argonne. Cette forme humaine, dont la silhouette sombre se détache en traits indécis sur la blancheur de la muraille nue, est un autre chef-d'œuvre. Une ombre semble se dissimuler sous l'amoncellement des plis de la lourde bure et la mystérieuse beauté de son geste, soutenant, sans montrer pour ainsi dire ni la figure ni les mains, une couronne royale blanche et diaphane, emprunte à l'austère simplicité du monument une singulière éloquence. Il était impossible de proclamer, d'une façon plus conforme à l'humilité de son dernier vœu, la grandeur passée de la défunte ensevelie dans le pauvre habit des filles de sainte Claire. Sur cette sépulture, la royauté ne pouvait être qu'un vain souvenir ; c'est un fantôme qui la rappelle.

Pour augmenter le réalisme de son œuvre et lui donner une apparence de vérité plus impressionnante encore, l'artiste a eu recours à cette sorte de polychromie naturelle, obtenue par l'emploi de matériaux diversement colorés, dont quelque ouvrage importé d'Italie lui avait sans doute suggéré la pensée. Mais il

(Phot. de l'auteur)

MONUMENT FUNÉRAIRE DE PHILIPPE DE GUELDRES

(DÉTAIL DU PLEURANT) NANCY, ÉGLISE DES CORDELIERS

n'a, pour cela, renoncé à aucun de ses moyens ordinaires, pas plus qu'à la matière qu'il avait coutume d'employer. Se servant de l'encaustique qui lui était habituelle, il a su donner, à la figure et aux mains de sa statue, entièrement taillée dans la pierre fine de Saint-Mihiel, un ton mat et cireux qui rend assez bien la teinte cadavérique. La guimpe et la couronne sont traitées de même, mais dans une nuance plus blanche et plus claire. Pour le reste du costume, robe et voile, la même encaustique broyée avec du noir a donné la teinte naturelle. Un poli général a terminé ensuite le travail de la pierre qui a pris, à l'aide de ce procédé, un brillant et des reflets qui lui donnent l'apparence du marbre.

Ainsi complétée, cette statue, pour laquelle on pourrait peut-être reprocher à Richier d'avoir trop servilement copié le cadavre, produit un effet saisissant. On croirait presque, tant il semble s'être appliqué à pousser loin l'illusion, avoir sous les yeux la dépouille mortelle de la pieuse duchesse, telle que la virent les membres de sa famille et les religieuses de son couvent qui, jusqu'à l'ensevelissement, « demeurèrent auprès de la saincte dame, regardant comme elle était belle et semblait qu'elle dormît » (1). On y reconnaît aussi sans peine le portrait que nous en a laissé sa biographe et qui nous la représente comme une des personnes les plus accomplies de son temps : « belle et grande et moult droicte, ayant la face belle et plaisante (2). »

Que d'art néanmoins dans cette copie, de science et d'arrangement précis dans ce vêtement de pierre qui modèle du rythme harmonieux de ses amples plis, savamment étagés, le cadavre dont il dissimule les lignes forcément sèches et raides.

1. *Vie de la Vénérable....., lib. cit.*, p. 25.
2. *Ibid.*, p. 16.

Une expression de douceur calme et contenue se lit sur cette figure labourée par les rides de l'âge et contractée par la rigidité de la tombe. L'artiste a su y mettre, malgré le réalisme de la mort, un reflet de cette paix sereine qui, au dire des contemporains, rayonnait sur la face de la « saincte dame » et leur paraissait auréoler sa couche funèbre d'une lumière de gloire où leur foi voyait un signe évident de prédestination.

Au-dessus du monument, un médaillon de marbre noir porte, gravée en lettres d'or, la reproduction de l'épitaphe que Philippe de Gueldres avait composée et fait graver au pied du crucifix qu'elle destinait à sa tombe :

CY GIST UNG VER TOUT EN POURRITURE
RENDANT A LA MORT LE TRIBUT DE NATURE
SŒUR PHILIPPE DE GUELDRES FUST ROYNE DU PASSÉ
TERRE SOULAT POUR TOUTE COUVERTURE
SŒURS DITES-LUY UNG *REQUIESCAT IN PACE* (1).

Au-dessous de ces vers on lit l'inscription suivante :

Renati II piissima conjux
Sic ipsa de se scripserat
Vita decessit anno
M D XLVII

1. Cette inscription, empruntée aux *Additions*, de Nicolas Guimet, est inexacte. Voir dans PFISTER, *Histoire de Nancy*, t. I, p. 660, la copie de l'inscription gravée sur le socle de la croix du cimetière des Clarisses, retrouvée à Vilcey-sur-Trey en 1890 et aujourd'hui au Musée lorrain. Le texte doit se lire ainsi, en supprimant au vers 3, après *Philippe*, la glose *de Gheldres*, qui le fausse, et en lisant au vers 6 *requiescat*, trisyllabe, par synérèse :

CY GIST UNG VER TOURNÉ EN PORRITURE,
CÉDANT A MORT LE TRIBUT DE NATURE.
SEUR PHILIPPE FUST ROINE DU PASSÉ.
TERRE LUI SOIT POUR TOUTE CONJETURE.
C'EST LA MAN[IÈRE] DE TOUTE CRÉATURE,
SEURS, DICTES-LUY : REQUIESCAT IN PACE.

(*Phot. de l'auteur*)

MONUMENT FUNÉRAIRE DE RENÉ DE BEAUVAU ET DE CLAUDE DE BAUDOCHE

(VUE D'ENSEMBLE) NANCY, MUSÉE HISTORIQUE LORRAIN

A quelques pas de l'édifice qui abrite l'effigie de la duchesse de Gueldres, le vieux palais en partie reconstruit par le duc son mari et transformé aujourd'hui en musée, renferme un monument funéraire non moins remarquable que le précédent. Il représente René de Beauvau, sénéchal du Barrois, bailli de Saint-Mihiel, et Claude de Baudoche, dame de Panges, sa femme.

René de Beauvau, deuxième du nom, mort en 1549, fut inhumé aux côtés de son épouse, décédée en 1541, dans la chapelle seigneuriale de l'église de Noviant-aux-Prés. Le mausolée élevé sur leur commune sépulture demeura en cet antique édifice jusqu'en l'année 1866. Il fut à cette date acquis par le comité du Musée historique lorrain [1] et installé dans une des salles du rez-de-chaussée (n° 117).

Les deux époux sont représentés dans l'attitude traditionnelle des gisants du Moyen Age : couchés côte à côte, les mains jointes, sur une dalle de pierre, la tête reposant sur un coussin et les pieds sur une bête héraldique. Tous deux sont revêtus de leurs habits réels dont le détail, très minutieusement observé, est rendu avec une recherche visible d'exactitude.

René de Beauvau porte le harnachement complet des hommes de guerre du seizième siècle : cubitières et genouillères arrondies et protégées par une aile très développée divisée en deux ailerons. Les cuissards sont entiers ainsi que les grèves et celles-ci, reliées par des charnières, se prolongent au-dessous de la cheville. Les solerets sont formés de lames articulées. Un riche surcot,

---

1. Le monument fut acheté 1 500 fr. par marché du 15 octobre 1866. Les dépenses accessoires d'installation et de restauration firent monter la dépense à la somme de 2 300 fr. Voir L. Benoit, « Le Tombeau de René de Beauvau et de Claude de Baudoche au Musée lorrain ». (*Journal Soc. Archéol. lorr.*, mars 1867, pp. 39 à 45.)

blasonné des armoiries écartelées de Beauvau et de Craon, recouvre la cotte de mailles. Tous ces détails, enlevés avec une dextérité remarquable, sont traités avec cette finesse, ce soin auxquels nous ont accoutumé les autres œuvres de Richier; la moindre boucle, l'ornement le moins en vue, sont rendus avec une méticuleuse précision.

Le personnage a la tête nue; elle est garnie d'une chevelure ondoyante et assez longue, disposée en mèches, ramenée sur le front et les oreilles qu'elle recouvre presque complètement. Le visage aux yeux clos, aux traits placides, calmes et comme légèrement attristés, est encadré d'une barbe épaisse, disposée elle aussi en mèches régulières et ondulées descendant sur la poitrine. Bien que traité avec un modelé assez énergique, il est cependant plus adouci, moins réaliste et cadavérique que celui de la duchesse Philippe; une nuance de sentiment moral vient atténuer ce que la nature pouvait présenter de dur ou de trop cru et jeter sur le tout une note très discrète d'idéalisation. Les mains, ramenées et jointes, les pouces croisés, sur le devant de la poitrine, paraissent un peu mièvres et gardent la trace de quelques restaurations.

Étendue aux côtés de son époux, Claude de Baudoche porte le bliaut, sorte de robe longue, très ample, fermée sous le menton, d'un luxe à la fois sévère et simple. Les larges manches de ce premier vêtement se relèvent à la hauteur du coude, découvrant les manchettes collantes d'une tunique intérieure. Celles-ci sont serrées aux poignets où elles se terminent par une garniture gaufrée. Sur la poitrine, une sorte de surcot ou de collerette assez montante, s'arrêtant sous les bras, s'échancre en V et forme deux larges ailes légèrement tombantes. Les plis longs et sobres de l'étoffe dessinent discrètement les formes du corps et permettent d'apprécier toute la souplesse du ciseau. Largement et symétrique-

(*Phot. de l'auteur*)

MONUMENT FUNÉRAIRE DE RENÉ DE BEAUVAU ET DE CLAUDE DE BAUDOCHE

(DÉTAIL D'UNE PARTIE DES GISANTS) NANCY, MUSÉE HISTORIQUE LORRAIN

ment disposés, avec un parti pris très évident de simplicité, ils donnent à cette statue une apparence de calme austère et grave dont l'impression demeure très profonde. Un chapelet formé de grains allongés est suspendu à la ceinture modérément serrée; les pieds sont chaussés de larges sandales.

Le visage, encadré par une coiffe à la Catherine de Médicis, couvrant complètement la chevelure, est d'une expression douce, tranquille et d'un beau caractère. Il porte l'empreinte d'une grande distinction. Les yeux sont clos, et les traits fins, réguliers, simplement rendus, ont un charme tendre, modeste, tout empreint de douceur et de bonté. Cette figure, traitée comme celle du chevalier dans une note assez adoucie, a gardé, sous le masque rigide de la mort, un certain réalisme attendri mêlé à la grâce discrète d'un sourire à demi effacé qui séduit au premier abord. Les mains aux doigts fins et allongés sont gracieusement modelées et ramenées sur la poitrine, où elles se joignent dans un geste à la fois modeste et grave.

Aux pieds des gisants sont placés, selon l'usage traditionnel, deux bêtes héraldiques : un lion et une levrette. Le premier, couché auprès du chevalier, est l'emblème de l'énergie et du courage; le second, placé près de sa compagne, représente la foi et la fidélité conjugale. Ils tiennent entre leurs pattes des armoiries aux écussons des défunts. Ces armoiries [1] et animaux sont d'ailleurs modernes et ont été exécutés, ainsi que quelques restaurations de détail, lors de l'entrée du monument dans les galeries du Musée lorrain.

Bien qu'aucun document ne confirme d'une façon positive

---

1. Il est fort probable que ces armoiries, ainsi placées tout au moins, n'existaient pas dans le monument primitif.

l'opinion qui attribue ce tombeau au maître sammiellois, le doute ne peut guère subsister à cet égard. C'est bien là le style auquel nous ont accoutumé tant d'autres œuvres et que dénotent assez le fini du dessin, la minutieuse précision des détails, l'agencement des plis, le modelé des figures et le caractère qui s'y reflète.

Ce caractère demeure, ici, beaucoup plus traditionnaliste que partout ailleurs, et parmi les plus remarquables monuments du même genre qui nous sont parvenus, un, entre autres, nous paraît devoir être rapproché de celui qui nous occupe : le tombeau des Poncher, aujourd'hui au Louvre [1]. Il est l'œuvre, pour les deux gisants au moins, du sculpteur tourangeau Guillaume Regnault [2]. Le tombeau du Musée lorrain lui est postérieur de plus de vingt années [3] et aucun document ne nous permet d'établir que des relations aient jamais existé entre Ligier Richier et les sculpteurs des ateliers tourangeaux. Malgré cela, les gisants du mausolée de Paris semblent avoir inspiré ceux de Nancy jusque dans leurs moindres lignes. Tout, depuis les physionomies discrètement adoucies des personnages, surtout celle de la femme, jusqu'au plus minime détail de la facture, est rendu avec cette extrême habileté, cette franchise et cette sincérité d'accent qui demeurent la note dominante des œuvres proprement françaises. Richier, dans ce dernier ouvrage, se retrouve vraiment tel que nous l'avons rencontré dans ses premières œuvres et entièrement dé-

---

1. Nos 148 et 149, catalogue de 1897, une excellente reproduction se trouve dans P. Vitry, *lib. cit.*, p. 444.

2. Cf. Paul Vitry, *lib. cit.*, pp. 414-416, 444-448.

3. Le contrat passé par Guillaume Regnault et son associé, Chaleveau, pour l'exécution du tombeau des Poncher, est de l'année 1523. Cf. L. de Grandmaison, « Les auteurs du tombeau des Poncher », dans *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1897. Le monument représente Louis Poncher et sa femme, Roberte Legendre, tous deux en gisants ; il fut érigé dans l'église Saint-Germain l'Auxerrois.

gagé de toute influence italienne. L'ensemble de ces deux figures rappelle l'art simple, tranquille, mais si juste, si émouvant toujours, de cette grande école des bords de la Loire, chez laquelle s'éteignaient alors sous le mauvais souffle venu d'outre-monts les fortes traditions implantées jadis par Michel Colombe.

Au début de l'année 1885, à la suite d'un article de M. Bonaffé, inséré quelques mois plus tôt dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1), M. Léon Germain publiait à son tour, dans le *Journal de la Société d'Archéologie lorraine,* un travail par lequel il établit d'une façon aussi claire qu'ingénieuse la collaboration de Ligier Richier aux travaux du monument funéraire que fit ériger sur la sépulture de son époux, Claude de Lorraine duc de Guise, Antoinette de Bourbon, sa veuve. Le duc, fils de René II et de Philippe de Gueldres, était mort empoisonné, en son château de Joinville, le 12 avril 1550. Il fut inhumé dans la Chapelle des Princes, annexée à l'église collégiale de Saint-Laurent, et mise en communication par une tribune avec les appartements seigneuriaux.

Il nous a paru intéressant de résumer les différents mémoires publiés sur cette question et de mettre en lumière la part de travail qui dut être confiée à notre sculpteur. En contact direct cette fois avec des artistes italiens, dont le genre et les méthodes différaient radicalement des siennes, il sut cependant rester lui et garder à sa part de l'œuvre commune un accent qui nous révèle sa forte personnalité. Nous n'oserions affirmer, toutefois, que le maniérisme des artistes avec lesquels

1. Ed. Bonaffé, « Le Mausolée de Claude de Lorraine ». (*Gazette des Beaux-Arts,* 1884, p. 314.) Voir également, Alph. Roserot, « Nouvelles recherches sur le mausolée de Claude de Lorraine ». (*Gazette des Beaux-Arts,* mars 1899, p. 109.)

il se trouva à Joinville, leur facture élégante et raffinée, ne produisirent pas sur l'esprit de Richier une impression profonde dont nous verrons se ressentir ses derniers ouvrages.

La direction générale des travaux nécessités par l'érection de cette sépulture, dont il paraît prouvé que les plans avaient été fournis par le Primatice [1], fut confiée au sculpteur Dominique Recoure, ou Recovry, dit Dominique Florentin, que l'on trouve établi à Troyes dès l'année 1537 et qui, à différentes reprises, travailla à Fontainebleau. Il eut pour collaborateur connu son compagnon ordinaire, « Maistre Jehan Picard dict le Roux ». Le 30 janvier 1551, les deux associés devaient être à l'œuvre depuis quelque temps déjà, car nous les voyons recevoir un acompte « de la somme de 40 escus soleil » (1 440 fr. environ). L'année suivante, 29 décembre 1552, le mausolée devait être entièrement achevé. A cette date, en effet, Dominique donne quittance, tant en son nom qu'en celui de son collaborateur en titre, d'une somme de « 64 livres 19 sous », solde du compte des « 650 escus soleil » (23 400 fr.), montant du salaire convenu pour le travail exécuté en commun.

Le monument, érigé dans la Chapelle des Princes, sise à droite de celle de la Vierge, dans la Collégiale de Saint-Laurent, à Joinville [2], fut détruit ainsi que cette dernière en 1793. Il affectait la forme d'une seconde chapelle, « longue de douze pieds et haute de dix-huit » [3], occupant tout le fond de la

---

1. Voir à ce sujet : Em. Molinier, « Deux dessins de Dominique Florentin au Musée du Louvre ». (*Revue des Arts décoratifs*, t. IX, pp. 266 à 268.) ; L. Dimier, dans *Chronique des Arts*, numéro du 13 mars 1899 ; Raymond Kœchlin et Marquet de Vasselot, *lib. cit.*, pp. 313 à 315.

2. Dép. de la Haute-Marne, arr. de Wassy.

3. *Cf. Annuaire de la Haute-Marne*, Chaumont, 1844, « Sépulture des anciens seigneurs de Joinville », sans nom d'auteur, p. 173.

première. L'entrée en était formée par un triple portique dont les baies en plein cintre étaient supportées par quatre cariatides représentant les Vertus cardinales. L'arcade centrale était plus large que les deux autres et sur l'ensemble régnait un entablement de pierre blanche. Une plate-forme, établie sur la voûte couvrant tout l'intérieur de l'édicule, surmontait le monument. Elle servait de base aux statues du duc et de la duchesse, représentés tous deux dans un âge avancé, agenouillés, les mains jointes, et semblant prier avec ferveur. Au-dessus de leurs têtes se détachaient en relief des écussons aux armes de Guise et de Bourbon avec les chiffres, également en relief, de Claude et d'Antoinette.

Le tombeau proprement dit, en forme de sarcophage, était placé sous la voûte. Une de ses extrémités était adossée à la muraille du fond et ses trois faces visibles ornées de bas-reliefs où étaient figurés les exploits du prince. Une dalle de marbre noir, à profil largement prononcé, le recouvrait entièrement et servait de support aux statues gisantes et nues de Claude de Lorraine et d'Antoinette de Bourbon.

Trois ouvertures circulaires, pratiquées dans l'épaisseur des murs de l'église, éclairaient l'édicule d'un jour discret et sombre. Celle du fond, ouverte immédiatement au-dessus du sarcophage, était encadrée par deux amours qui semblaient la supporter d'une main tandis que de l'autre ils éteignaient un flambeau renversé. Autour des oculus ménagés dans les parois latérales s'allongeaient : d'un côté, la Foi et la Religion ; de l'autre, la Charité et l'Abondance. A droite et à gauche, figuraient encore quatre panneaux de marbre portant des allégories en relief. L'ensemble, très simple comme plan, paraît avoir été extrêmement luxueux, autant du moins qu'il est permis d'en juger par les descriptions.

Dans la partie extérieure de ce travail, d'inspiration toute italienne, où les motifs décoratifs et les allégories tenaient en somme plus de place que la statuaire, Ligier n'eut certainement aucune part. Les quelques morceaux conservés accusent d'ailleurs une exécution, un style très différents du sien.

MM. Raymond Kœchlin et Marquet de Vasselot [1], dans la longue et savante dissertation qu'ils consacrent au monument de Joinville et à laquelle sont, en grande partie, empruntés ces détails, établissent la part de travail pouvant être attribuée à chacun des deux artistes principaux. Le plan, nous l'avons dit, n'était pas d'eux; il a été retrouvé dans les collections du Louvre. Le Florentin serait l'auteur des deux cariatides, les seules qui restent de la façade du monument, placées aujourd'hui dans une salle de la mairie de Joinville [2]. Les quatre statues allégoriques conservées au Musée de Chaumont, les Génies funéraires découverts à Joinville par Courajod, puis acquis et transportés par lui au Louvre, seraient également dus au ciseau de Dominique, de même que les statues agenouillées du duc et de la duchesse dont il ne nous reste aucun fragment.

Ces différents morceaux, d'un grand mérite technique, présentent des qualités très originales unies à une délicatesse de sentiment un peu cherchée, maniérée même. Un artiste d'un mérite réel et consommé comme le Florentin était seul capable de les exécuter.

Jean Picard aurait à son actif les bas-reliefs qui ornaient le sarcophage et les représentations des Vertus appliquées contre la muraille, de chaque côté des oculus. Les premiers, après

---

1. *Lib. cit.*, troisième partie, *L'Italianisme*. Chap. III, § 3, pp. 307-322.

2. Reproduites par Kœchlin et Marquet de Vasselot, *La Sculpture...*, nos 91 et 93.

avoir figuré dans les collections de l'architecte Émile Peyre, sont passés dans les galeries du Musée des Arts décoratifs. Trois des figures allégoriques se trouvent au Musée de Chaumont [1].

Ces derniers morceaux, d'une valeur et d'une exécution assez inégales, présentent entre eux certaines différences de style. Ce sont, en tout cas, des travaux d'une exécution très raffinée, mais n'offrant guère d'autre originalité que celle d'une extrême habileté de main. Pas plus que les précédents, ils ne peuvent par aucun point être rapprochés des œuvres sorties du ciseau de Richier.

Après avoir ainsi établi la part de chacun des deux principaux collaborateurs, car évidemment il y en eut d'autres, que les comptes, fort incomplets d'ailleurs et dont nous ne possédons que des copies, ne nomment pas, les auteurs du livre cité oublient complètement de nous parler des cadavres gisants du duc et de son épouse, étendus sur le sarcophage élevé sous la voûte. Leur facture, autant qu'on en peut juger par les quelques mots de description qui nous sont parvenus, dénote un style et une inspiration absolument étrangers aux habitudes de Dominique et de son compagnon. Pas un seul instant on ne peut songer à les leur attribuer.

Voici en quels termes nous les dépeint Grosley [2], dans une lettre adressée à *M. Pierre, peintre du Roi et de monseigneur*

---

1. La Charité a été reproduite par Kœchlin et Marquet de Vasselot, *La Sculpture...*, n° 89; nous donnons la figure de la Foi à la page 238.

2. Historien, né à Troyes le 18 novembre 1718, mort au même lieu le 4 novembre 1785. Membre de l'Académie des Inscriptions. A la suite d'une visite à Joinville, il avait cherché à se procurer quelques documents sur le tombeau de Claude de Guise, fort admiré par lui. S'étant dans ce but adressé à M. de Bel-Isle, gouverneur de Champagne, ce dernier donna des ordres pour faire rechercher dans les anciens comptes tout ce qui était de nature à intéresser Grosley. On découvrit

le duc d'Orléans, publiée dans le *Journal encyclopédique,* numéro du 15 octobre 1777 :

Sur le sarcophage, écrit-il, sont jetés les cadavres, plus grands que nature, du duc et de la duchesse, dans l'état où ils se trouvaient après l'embaumement ; le ventre de celui du duc est cousu, après avoir été ouvert pour cette opération. Or, la clef de la demi-arcade du milieu porte une tête de mort couronnée, à laquelle l'artiste a su inspirer un air de dignité et de fierté ; et sur le stylobate, dans le point correspondant à la clef, on voit un masque de Venise, qui parait s'y être accroché en se détachant de la tête de mort. Et cette tête et ce masque, l'un et l'autre exécutés en marbre, s'offrent d'abord à l'œil qui, à travers les arcades de la façade, se porte dans l'intérieur du tombeau où il ne saisit que les deux cadavres. Vous sentirez, Monsieur, mieux que personne, le prix de cette idée plus susceptible d'une profonde méditation que d'un minutieux examen.

Ces cadavres rendus avec un naturalisme quasi répugnant, cette allégorie sententieuse, indiquent un idéal absolument étranger à l'esprit élégant et léger du Florentin ou de son associé. Aucun d'eux n'était capable de montrer, avec une pareille crudité d'accent, le néant, la vanité des grandeurs de la terre anéanties devant la mort. Nous n'hésitons pas, en présence de ce morceau laissé sans signature par deux écrivains d'art des plus compétents, à prononcer le nom de Ligier Richier. On reconnaît, dans la description de Grosley, un mode de représentation que nous savons être familier à notre artiste ; on y retrouve les pensées austères et graves qui lui ont inspiré le motif emblématique du monument de René de Chalon. Nous les rencontrons ici traduites avec le même esprit, la même énergie, qu'aucun détail, si repoussant, si réaliste soit-il, ne saurait arrêter.

---

alors le registre des dépenses dont une copie fut adressée à l'historien. Ce dernier en consigna la partie la plus importante à la suite de la lettre dont nous avons extrait le passage cité plus haut.

Un sérieux ensemble de faits extrinsèques vient d'autre part appuyer notre hypothèse.

Lorsque M. Bonaffé écrivait le mémoire inséré dans la *Gazette des Beaux-Arts*, il était guidé par un travail anonyme publié en 1844 dans l'*Annuaire de la Haute-Marne*. Dans ce travail on lit en note [1], à propos du mausolée qui nous occupe : « Ce fut à Joinville qu'on exécuta ce monument; trois sculpteurs y furent employés : Dominique Florentin, Jean Picard dit le Roux et *Richiel..... Richiel habitait Pont-à-Mousson.* » D'où ce renseignement a-t-il été tiré ? Nous l'ignorons. Mais il y a tout lieu de penser que l'auteur anonyme, qui donne à diverses reprises des renseignements précis tirés de papiers laissés par d'anciens chanoines de Saint-Laurent, l'a puisé à une source sérieuse dont il était à même de contrôler l'exactitude et l'origine.

Dans les documents rapportés par Grosley à la suite de sa description, il n'est fait aucune mention d'un personnage du nom de Richiel. Cependant, par le texte de la dernière quittance donnée par Dominique entre les mains de Denys Rochereau, trésorier de la duchesse douairière de Guise, le Florentin s'engage à acquitter non seulement ce qui, sur la somme versée, peut revenir à son associé, Jean Picard, mais encore « *à tous autres* ». Il y eut donc, on le voit, parmi les ouvriers ayant travaillé au monument, d'autres artistes que ceux dont les noms ont été conservés. La présence de Richier parmi eux paraît des plus plausibles, vu d'abord le genre de travail que nous pensons lui avoir été confié, ses rapports nombreux et fréquents avec les membres de la maison de Lorraine, pour lesquels nous savons qu'il fut presque constamment en travaux.

---

1. Page 176, note 2. L'article est daté du mois de mai 1842.

D'ailleurs, comme le fait judicieusement observer M. Léon Germain [1], si l'auteur anonyme — que l'on croit être M. Fériel, auteur de notices estimées sur Joinville et son histoire — avait parlé de *Richier* de *Saint-Mihiel,* on eût pu songer à une tradition inventée après coup à cause de la grande renommée du maître. Mais aucun historien n'a jamais écrit *Richiel* — forme cependant très acceptable, puisque l'*l* finale ne devait pas se faire sentir dans la prononciation — et personne surtout n'avait jamais dit que l'artiste eût habité Pont-à-Mousson. Ces deux faits, on en conviendra, fortifient singulièrement l'assertion de notre auteur.

Mais ils ne sont pas les seuls qui peuvent être apportés à l'appui de sa thèse; il en est d'autres qu'il n'a pas connus et qui la viennent corroborer de tous points.

En 1550, époque vers laquelle Richier put être appelé à Joinville, il était fort probablement, ainsi que le dit Fériel, établi à Pont-à-Mousson. Son séjour y est pleinement justifié par l'exécution, faite sans doute sur place, du monument de Philippe de Gueldres, mère du duc de Guise, décédée chez les Clarisses de cette ville le 28 février 1547. C'est presque sûrement aussi dans cet atelier temporaire que furent exécutés les deux gisants de René de Beauvau, décédé en 1549, et de son épouse Claude de Baudoche. Le village de Noviant-aux-Prés, dans l'église duquel le monument avait été érigé, est assez rapproché de Pont-à-Mousson, la date des deux œuvres se suit d'assez près, pour justifier cette supposition. L'exécution de ces différents travaux rend donc très acceptable le séjour de Richier à Pont ou dans ses environs, vers la date à laquelle il put être mandé à Joinville pour travailler

---

1. *De la collaboration de Ligier Richier au tombeau de Claude de Lorraine à Joinville,* extrait du *Journ. de la Soc. d'Archéol. lorr.,* mars 1885, p. 5 du tirage à part.

aux côtés de Dominique et de Jean Picard. Il revint de là à Saint-Mihiel où son séjour dut être encore assez court, puisque nous l'avons vu occupé à la décoration de la Chapelle des Princes, à Saint-Maxe de Bar, vers 1552-1553, et que nous savons que le retable de l'autel exécuté par notre artiste portait la date de 1554.

L'ensemble de toutes ces circonstances appuie fortement, on le voit, les ressemblances de style et les identités d'inspiration que la description trop succincte de Grosley permet d'entrevoir. Aussi n'hésitons-nous point à nous ranger à l'opinion de M. Léon Germain et à placer après lui, au nombre des œuvres de Ligier Richier, les statues gisantes, si originales et si renommées, de Claude de Guise et d'Antoinette de Bourbon.

Seule, la grande dalle de marbre noir [1] sur laquelle elles étaient étendues est parvenue jusqu'à nous. Confiée, en 1798 [2], à la garde d'un habitant de Joinville dont les descendants, à la suite d'un long dépôt, finirent par s'en regarder comme les propriétaires, elle fut acquise en 1841 aux frais de la liste civile. Elle recouvre depuis lors, dans le cimetière de la petite ville, la fosse où furent inhumés, le 23 novembre 1792, les restes mortels des ducs de Guise et des anciens seigneurs de Joinville sortis des caveaux violés de Saint-Laurent.

---

1. Cette dalle, ornée d'un beau profil largement accusé, mesure $2^m,25$ de longueur sur $1^m,36$ de largeur et $0^m,28$ d'épaisseur.

2. Délibération du Directoire du district de Joinville, séance du 5 messidor an VI (23 juin 1798). Le texte de cette délibération est transcrit dans l'*Annuaire de la Haute-Marne, art. cit.*, p. 200. La tombe, déposée primitivement dans l'ancien couvent des Capucins, fut confiée à un membre du district, Jacques Thomas, qui l'oublia au fond d'une grange. Mise en vente lors de son décès, en 1837, elle fut achetée 90 francs par un maçon de la localité qui, plus tard, la céda à la Ville moyennant un bénéfice de 10 francs. On avait oublié la délibération qui constituait le sieur Thomas gardien de ce morceau. Cf. *Annuaire, art. cit.*, p. 181, n. 1.

On a cependant tout lieu de croire que les deux effigies couchées autrefois sur cette pierre n'ont pas été entièrement anéanties; il semble même, d'après les renseignements qu'on nous communique [1], que tout espoir de les retrouver ne soit pas perdu. Transportées à Chaumont en 1793 et déposées au collège de cette ville, elles s'y trouvaient encore, bien mutilées il est vrai, en 1836. Considérées sans doute comme des objets d'horreur, elles étaient, quelques années plus tard, et si l'on s'en rapporte aux détails fournis par une lettre de Mérimée, enfouies dans un coin du jardin de l'établissement où elles se trouvent peut-être encore. La question d'attribution, à laquelle reste liée celle du séjour de Richier à Joinville, pourrait donc être définitivement tranchée.

Si les fouilles que l'on se propose d'entreprendre prochainement dans le jardin du Lycée de Chaumont pouvaient rendre à la lumière les gisants de Claude et d'Antoinette, et que leur découverte vînt confirmer nos hypothèses au sujet de leur auteur, un jour nouveau éclairerait les derniers numéros du catalogue de l'œuvre du maître. Pendant qu'il s'attardait, avec son ordinaire minutie, sur la partie strictement funéraire du mausolée, d'autres artistes, d'origine et d'éducation bien différentes des siennes, consacraient leur talent à la statuaire et aux autres détails de la décoration. Ce contact journalier, cette collaboration forcément assez longue à une œuvre commune, n'ont certainement pas été sans suites. C'est là, croyons-nous, qu'il faudrait chercher l'origine des changements qui, vers cette époque, s'in-

1. Nous les devons à l'obligeance de M. Émile Humblot, maire de Joinville, qui nous annonce que des fouilles sont sur le point d'être entreprises pour tâcher de découvrir les deux statues.

troduisirent presque subitement et avec plus d'éclat que jamais dans les méthodes habituelles de notre artiste.

Sans doute — et les différents travaux que nous avons jusqu'ici passés en revue nous l'ont surabondamment démontré — un côté particulier du talent de Ligier le portait au maniérisme, à l'élégance et à la recherche un peu exagérée des détails ou des poses; mais ces défauts, nous pourrons le constater bientôt, ne s'étaient encore jamais aussi clairement manifestés qu'au Sépulcre. Ses figures, correctes jusque-là et d'une exécution de plus en plus raffinée, ne nous ont guère offert de traces bien nettes de ces apports, si franchement marqués dans presque tous les morceaux de son dernier travail. Aucune autre également n'accuse avec autant d'évidence, ce sentiment de grâce un peu apprêtée, assez fade quelquefois, qui va désormais s'affirmer chez lui de plus en plus. Ce dernier caractère se trouvant être un des plus saillants de l'œuvre de Dominique et de son atelier, il devient logique d'admettre que la fréquentation suivie de cet artiste, sur le chantier de Joinville, ait rapidement développé, chez Richier, un penchant qui, comme nous l'avons souvent remarqué, ne demandait qu'à s'épanouir.

Les quelques Italiens ou italianisants avec lesquels il avait pu se rencontrer jusqu'alors n'étant que de simples ornemanistes ou statuaires de valeur secondaire, aucun, semble-t-il, n'avait pu exercer sur lui une influence bien considérable. Il leur avait, tout au plus, fait quelques emprunts que son individualisme avait su aisément transformer. Cette fois, il n'en est plus ainsi. Le Florentin était un véritable artiste, et son talent, officiellement reconnu, dut, par ses brillants dehors, fasciner quelque peu notre vieux maître lorrain. De là viendrait, non pas un changement radical de moyens — l'artiste était trop ancré dans ses

méthodes pour qu'il ait pu en être ainsi — mais ce je ne sais quoi de plus gracieux, plus savant, qui embellit sa dernière œuvre, mais dont l'étalage trop visible n'est pas sans l'affadir quelque peu.

Nous devons, avant de clore ce chapitre consacré aux monuments funéraires, y ajouter quelques lignes relatives à une œuvre conservée au Musée municipal de Verdun.

(*Phot. de l'auteur*)

MUSÉE DE VERDUN — TÊTE DE MORT

Ce n'est plus cette fois ni un gisant ni un cadavre à demi décomposé que nous avons à décrire, mais bien un crâne taillé dans la pierre et qui dut probablement figurer sur quelque tombeau.

Rien de plus réaliste, de plus exact, pourrait-on dire, que cette composition sur laquelle le sculpteur semble s'être attardé à

loisir; à laquelle il a su donner l'apparence d'un de ces vieux crânes jaunis, comme il s'en rencontre souvent dans les ateliers des sculpteurs ou des peintres et comme l'art de la fin du Moyen Age en plaça fréquemment sur les tombeaux. La matière est évidée, fouillée, avec une dextérité remarquable et une science consommée. La largeur des plans, la finesse d'exécution des moindres détails, dénotent l'habileté de l'artiste et le soin pris par lui pour donner à son œuvre un caractère auquel le sujet était loin de se prêter. Au point de vue anatomique, l'exactitude, la vérité de ce petit chef-d'œuvre sont si grandes que, de prime abord, l'illusion est possible. Tous les os de la boîte crânienne sont fidèlement reproduits, aucune de leurs nombreuses et délicates sutures n'est oubliée, toutes sont à leur place rigoureuse. Les moindres détails du squelette de la tête et des os de la face sont minutieusement rendus, de même que la cloison des fosses nasales et les cavités orbitaires. Le maxillaire inférieur, ses attaches avec les os malaires et mastoïdes, sont traités avec une merveilleuse précision. Quelques molaires restent encore adhérentes aux alvéoles; la plupart demeurent vides; leurs bords sont usés, déchiquetés comme au naturel, et cette mâchoire édentée donne un air d'ironique mépris à ce lamentable débris humain.

Sur l'os occipital on lit, gravée au ciseau, l'inscription suivante :

MICHEL ANGELO BONAROTTA SCULPT. ROMÆ ANNO 1497

Malgré cette inscription — probablement l'œuvre de quelque faussaire maladroit — le catalogue du musée et la plupart des auteurs qui se sont occupés de la question, inscrivent cette « Tête de Mort » à l'actif de Ligier Richier. Nous partageons volontiers

cette manière de voir, sans oser cependant risquer une attribution catégorique. Pour un pareil sujet, la comparaison est, on le comprend, assez difficile et l'on ne saurait se montrer trop circonspect, étant donné surtout que l'on trouve, à Saint-Mihiel et dans la région, plusieurs monuments funéraires exécutés par des descendants de Richier et sur lesquels figurent des crânes traités de la même façon que le nôtre. Il est possible que celui de Verdun, légué au musée par l'abbé Barrois, ancien curé de la cathédrale, soit du chef de l'atelier; il en est digne en tous points. Il est taillé du reste dans la pierre dont il se servait ordinairement, mais qui, cette fois, n'est pas encaustiquée. Devant l'absence complète de preuves, nous nous contenterons de suivre une opinion commune et assez probable, sans vouloir cependant rien affirmer.

(Phot. Brunon)

LA FOI, FIGURE ALLÉGORIQUE DU MAUSOLÉE DE CLAUDE DE GUISE

(*Phot. de l'auteur*)

PONT-A-MOUSSON, ÉGLISE SAINT-MARTIN — LA MISE AU TOMBEAU (FIN DU XVe SIÈCLE)

CHAPITRE XII

LE SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL
ÉTUDE D'ENSEMBLE

Il nous reste à examiner — avant de clore l'étude des œuvres dont nous avons essayé, soit par de trop rares documents, soit le plus souvent par des analogies de style, de justifier ou de rattacher l'attribution au chef de l'atelier sammiellois — une composition dont la renommée séculaire constitue la plus grande attraction de sa ville natale. Semblable en cela à beaucoup d'autres, pour lesquelles l'absence de tout renseignement rend les recherches et la classification fort difficiles, nous ne savons rien ni de ses origines ni de son histoire. Un seul fait est certain : la longue tradition qui l'attribue à Ligier Richier, tradition très vraisemblable d'ailleurs et que tout tend à justifier.

La seconde église de Saint-Mihiel, dédiée au pape martyr saint Étienne, renferme ce chef-d'œuvre. Située à peu de distance de l'ancienne abbatiale et très communément désignée, même de nos jours, sous le nom d'*Église du Bourg,* elle constituait autrefois l'unique centre paroissial de l'importante agglomération d'habitants dont les demeures s'étaient groupées à l'ombre des murailles de la vieille abbaye bénédictine.

L'œuvre magistrale qui s'y rencontre est connue, depuis son origine, sous le nom assez impropre, à notre sens, de *Sépulcre de Saint-Mihiel.* C'est, sans contredit, le plus important et le mieux connu des ouvrages de Ligier, celui qui synthétise, en le consacrant, tout son admirable talent. De longues années de travail et d'efforts durent lui être consacrées, il suffirait à immortaliser son auteur.

Les mêmes sentiments qui, vers la fin du quinzième siècle, avaient inspiré aux imagiers les représentations du Christ souffrant et expirant sur la croix, puis mort et étendu sur les genoux de sa mère, les amenèrent aussi à mettre sous les yeux des fidèles l'image du dernier acte de la Passion: celui de l'*Ensevelissement* ou de la *Mise au tombeau.* A quelle époque doit-on faire remonter ces groupes de personnages, le plus souvent de grandeur naturelle, qui, dans la pénombre de quelque crypte ou le demi-jour d'une chapelle écartée et mystérieuse, apparaissent, graves et recueillis, entourant l'image de Jésus couché dans le sépulcre? La chose est difficile à préciser avec une entière certitude. Ils commencent à se répandre vers la seconde moitié du quinzième siècle et deviennent surtout fréquents dans le cours du seizième [1]. Sans nous écarter beaucoup de la

1. Le plus ancien Sépulcre, à date certaine, qui nous soit parvenu, est celui

région lorraine, nous pourrions en rencontrer d'assez nombreux exemples[1].

Entre toutes les compositions de ce genre qu'il nous a été possible d'examiner, celle qui est sortie des mains de Richier nous a toujours paru une des plus sincères et des plus vraies. Moins touchante peut-être que d'autres plus anciennes, elle les dépasse cependant par l'élévation de la pensée, l'attitude pieusement recueillie des personnages, le mérite artistique de l'exécution.

Le Sépulcre de Saint-Mihiel — gardons-lui le nom consacré par l'usage — nous est parvenu dans un assez bon état de conservation. Comme plusieurs œuvres similaires, le Sépulcre de Solesmes entre autres, avec lequel on l'a mis quelquefois en parallèle, mais qui en diffère sensiblement surtout par le groupement des figures, le Sépulcre sammiellois est très connu, très célèbre même. Mais il a été plus loué qu'étudié.

Treize personnages, un peu plus grands que nature, disposés dans une sorte de grotte ou d'enfeu pratiqué dans la travée centrale du collatéral sud de l'église Saint-Étienne, forment le groupe conçu par Richier. En voici le thème :

Pendant que Salomé, placée au côté gauche de la scène, étend dans le sarcophage le linceul destiné à envelopper le cadavre

---

de la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre, mais il n'est sûrement pas le premier monument de ce genre et d'autres doivent lui être antérieurs. Il fut exécuté, en 1453, par Jean Michel et Georges de la Sonnette, aux frais de Lancelot de Buronfosse, riche bourgeois de la ville, et livré le 30 avril 1454. Un dîner du prix de quarante sols réunit, à cette occasion, le donateur, les artistes, les ouvriers et les maîtres de l'hôpital. Ces derniers, pour témoigner leur reconnaissance à Buronfosse, lui accordèrent le droit de sépulture dans la chapelle du Sépulcre et décidèrent qu'une messe y serait célébrée chaque année pour le repos de son âme.

1. Pont-à-Mousson (église Saint-Martin), Varangéville, Saint-Nicolas-de-Port, Bayon, Nomeny (Meurthe-et-Moselle); Chaumont, Ceffonds (Haute-Marne); Neufchâteau, Épinal (Vosges), cathédrale de Metz, etc.....

du Christ, deux disciples, Joseph et Nicodème, porteurs du funèbre fardeau, se sont arrêtés un instant. Nous les voyons au premier plan : Nicodème, légèrement penché en avant, soutient sous les épaules le corps dont la tête inclinée vient reposer contre son bras; Joseph d'Arimathie, agenouillé sur la jambe droite, laisse reposer sur sa cuisse gauche les membres inférieurs de Jésus que ses deux bras étendus supportent également aux pieds et sous les genoux. Non loin de lui, Madeleine, également agenouillée, l'aide à maintenir les pieds qu'elle effleure délicatement de ses lèvres.

Au second plan, à peu de distance en arrière de ce premier groupe, la Vierge, soutenue par saint Jean et Marie-Cléophée, jette un dernier regard sur le Fils que la tombe va bientôt lui ravir et, accablée par cette épreuve suprême, succombe sous le poids de son immense douleur.

Un ange, debout et tenant la croix, occupe l'espace resté vide entre Salomé et Marie-Cléophée. Une tradition sammielloise veut que les traits de ce céleste personnage soient ceux de l'artiste lui-même, la chose nous paraît fort douteuse.

A la suite de Nicodème, à droite par conséquent du groupe central et presque sur la même ligne, nous trouvons une quatrième femme, communément désignée sous le nom de Véronique, portant entre ses mains la couronne d'épines. Derrière elle, deux hommes d'armes accroupis autour d'un tambour posé sur le sol jettent, sur cette table improvisée, les dés dont le chiffre doit désigner le possesseur de la robe sans couture.

Enfin, à l'extrémité droite de l'enfeu, apparaît un soldat richement costumé à l'antique, improprement appelé le Centurion. C'est le chef des satellites préposés à la garde du tombeau. Assis sur son bouclier, la face tournée vers le groupe principal, le bras

(*Phot. de l'auteur*)

LA MISE AU TOMBEAU

(ÉTAT ACTUEL) SAINT-MIHIEL, ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE

droit appuyé sur la hanche, tenant de la main gauche la riche poignée d'un glaive ou d'une lance, il semble veiller déjà sur le dépôt confié à sa vigilance.

Cette disposition, tout tend du moins à le faire croire, n'est certainement pas celle qu'avait conçue Ligier Richier. Comme nous l'avons expliqué au début de ces pages, l'artiste s'en vint finir ses jours à Genève et il dut à son départ, vraisemblablement imprévu et quelque peu précipité, laisser non en place, peut-être même inachevée — certains détails accessoires d'exécution tendraient à le faire croire — son œuvre capitale. Ses continuateurs, gênés par un emplacement restreint et qui n'était plus, sans doute, celui que l'on avait prévu tout d'abord, adoptèrent une disposition quelque peu différente ; les mutilations subies par deux ou trois figures dont la pose ne pouvait cadrer exactement avec les nouveaux projets, le prouvent surabondamment.

Voici, selon nous, quel devait être l'agencement primitif de la composition.

Conçue pour un local tout autre que celui que des circonstances inconnues firent adopter par la suite, elle nous paraît avoir été destinée à orner une chapelle assez vaste, qui lui eût été uniquement consacrée. Une décoration extérieure, exécutée dans ce style mi-gothique et renaissance, dont l'entrée de la chapelle du Sépulcre, à Solesmes, et la Porterie du Palais ducal de Nancy peuvent nous donner une idée assez exacte, devait en orner la façade. La chose rentre tout à fait dans les habitudes de l'époque et les exemples en sont encore assez nombreux.

De chaque côté de l'entrée, protégés par la saillie des pilastres, devaient être placés : à gauche, le chef des gardes ; à droite, le groupe formé par les deux hommes d'armes et leur tambour. A l'intérieur du monument, les quatre personnages du premier

groupe, formant à lui seul un ensemble complet, auraient été disposés tels que nous les voyons aujourd'hui. Le second groupe, constitué par la Vierge soutenue par saint Jean et Marie-Cléophée, devait être placé un peu plus en arrière qu'il ne l'est actuellement et moins parallèlement au premier. La place attribuée à Salomé n'a guère dû être modifiée, pas plus que celle de Véronique.

Quant à l'ange, personnage jusqu'alors presque inconnu dans les Mises au tombeau, mais dont celle de Saint-Martin de Pont-à-Mousson et plusieurs autres de la région de l'Est nous fournissent des exemples antérieurs, l'artiste ne l'avait certainement pas conçu pour figurer confondu au milieu des autres personnages. Sa place, selon nous, devait être à l'arrière-plan de la composition, sur une sorte de monticule un peu élevé destiné à figurer le Calvaire et en avant duquel se serait déroulé le funèbre cortège. Inspiré peut-être par le souvenir de ces scènes de Mistère, dans lesquelles apparaissaient souvent des anges venant unir la douleur du ciel à celle de la terre et consoler « Nostre Dame », l'ange eût été, en quelque sorte, le gardien respectueux, le premier adorateur de l'instrument de la rédemption des humains, demeuré debout sur le lieu du supplice [1].

L'attitude générale du céleste messager, la direction de son regard, sa stature élancée, l'envolement de ses draperies, ses ailes étendues, semblent donner une certaine base à notre hypothèse. Elle est encore confirmée par la tenaille et le marteau

---

1. Dans une scène de la Mise au tombeau, peinte sur un vitrail de l'église de La Ferté Bernard (Sarthe), la croix domine également la composition et des anges se prosternent devant elle dans l'attitude de l'adoration. D'autres rapprochements pourraient être également signalés entre cette peinture et le groupe de Saint-Mihiel. M. L. Germain les a indiqués dans un excellent article : « La Mise au tombeau à Saint-Mihiel et à La Ferté-Bernard », *Lorraine-Artiste*, 1892, pp. 646-650.

(*Phot. des Mon. hist.*)

LE SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

ESSAI DE RESTITUTION, D'APRÈS LES MOULAGES DU TROCADÉRO

gisants à terre aux pieds du personnage, et qu'il est presque impossible d'apercevoir en l'état actuel [1].

Il a souvent été question, au siècle dernier, de restituer à l'œuvre de Richier des dispositions plus ou moins logiques, données par ceux qui les avaient imaginées, comme bien supérieures à la disposition actuelle. Une de ces polémiques, soulevée lors des restaurations entreprises en 1863, fit grand bruit en Lorraine durant plusieurs mois. Nous en avons, au cours de nos recherches, rencontré quelques traces sous forme de brochures et d'articles divers. A en juger par le ton de ces publications, la lutte fut vive. Elle n'amena, heureusement, aucun résultat; ce dont on ne peut que se louer.

Aujourd'hui, le silence est fait depuis longtemps et personne, croyons-nous, ne songe à remanier le Sépulcre. Il faut, malgré tout, reconnaître le peu de perspective donné à la composition par ceux qui furent chargés de sa mise en place, surtout aux trois figures du second groupe beaucoup trop rapproché du premier. On doit déplorer aussi l'introduction, dans la scène principale, de personnages accessoires destinés, dans l'idée première, à un autre emplacement et peut-être à un autre ensemble. Mais, étant donnée l'absence de la maquette originale, mieux valait, somme toute, laisser le Sépulcre en l'état où il nous est parvenu.

---

1. Cet agencement des personnages est à peu près le même que celui qu'une longue étude du sujet avait fait pressentir à Haraucourt, ancien directeur du Musée de sculpture comparée, installé au Palais du Trocadéro. Lorsque, en 1899, le moulage complet des figures du Sépulcre de Saint-Mihiel fut achevé, un groupement selon le sens que nous venons d'exposer fut tenté au moyen de ces moulages; mais on ne le laissa pas subsister. Une photographie en fut cependant prise et nous sommes heureux de pouvoir en donner une reproduction; elle permettra au lecteur de formuler son jugement. Nous adressons nos remerciements à M. Camille Enlart, directeur actuel du Musée, qui a bien voulu nous communiquer ce précieux document.

Il eût du reste été difficile, sinon dangereux, de remanier à nouveau toutes ces figures, si intimement liées entre elles que l'on a cru longtemps qu'elles avaient été taillées dans un même bloc de pierre, trouvé en cet endroit lors de la construction de l'église Saint-Étienne. C'était — c'est peut-être même encore — une tradition fortement enracinée chez les bonnes gens de Saint-Mihiel, et nous avons maintes fois entendu les sacristains de la paroisse le raconter gravement aux visiteurs ébahis.

Le groupe de Richier perdrait, à un remaniement, beaucoup plus qu'il ne gagnerait. Nous le préférons tel que trois siècles et plus nous l'ont transmis, plutôt que transformé, défiguré peut-être, par quelque malencontreuse *restauration* moderne.

Malgré les altérations apportées lors de l'installation du groupe dans le local actuel, le plan primitif se reconstitue assez aisément et on ne peut s'empêcher d'y reconnaître de réelles innovations. Nous ne saurions cependant, sur ce dernier point, partager entièrement l'opinion récemment exprimée par M. Émile Mâle et y voir avec lui une grande liberté d'allures au regard de la tradition, « une audace qui dénote un profond dédain pour les vieilleries du passé [1] ».

A Saint-Mihiel, en effet, la scène de la Mise au tombeau diffère par bien des côtés des nombreuses représentations similaires qui, depuis plus d'un siècle déjà, étaient si fréquemment placées dans les églises. L'apparence extérieure en est tout autre, et le genre de travail s'y trouve profondément modifié. L'artiste, d'une façon plus apparente qu'il ne l'avait fait jusqu'alors, met en pratique des méthodes nouvelles, plus ou moins modifiées par lui, mais que l'on sent être des emprunts et dont l'origine

1. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age, lib. cit.*, p. 136.

est très différente de celles qui avaient guidé ses débuts. Si, au fond, il n'a rien inventé sur le sujet, il a su tout au moins le comprendre d'une façon jusqu'à lui presque inédite et grouper ses personnages avec une habileté qui met en relief toute la perfection du travail. Mais la recherche des attitudes et de l'effet y est peut-être un peu trop sensible, ainsi que celle de la correction des formes et de la beauté plastique.

L'inspiration générale de l'œuvre est loin de présenter d'aussi radicales transformations. L'idée chrétienne, le sentiment religieux dominent encore, et, si l'artiste se montre moins insensible que partout ailleurs aux charmes séducteurs de la Renaissance italienne, son esprit garde l'empreinte des traditions médiévales. Tout en étant d'un art extrêmement avancé, dont le raffinement touche parfois de bien près à la fadeur, la composition, un peu trop étalée il faut le dire, n'en garde pas moins la noblesse et la gravité des œuvres de l'époque précédente.

Bien que son tombeau ait été relégué à l'arrière-plan, le Christ mort demeure, à Saint-Mihiel comme ailleurs, le personnage principal de la composition dont il forme le centre. Sa pose seule est différente. Au lieu de nous apparaître, comme dans la plupart des sépulcres d'origine bourguignonne ou flamande, raide et douloureux au-dessus d'un cube de pierre toujours disgracieux et encombrant, il se présente au premier plan, soutenu par deux disciples, comme pour concentrer uniquement l'attention et la piété des fidèles. La pose n'a rien de cadavérique et le corps, très souple encore, d'où l'artiste a soigneusement effacé toute trace trop réaliste de l'agonie et du supplice, s'abandonne d'une façon presque gracieuse aux pieuses mains qui le supportent. La place traditionnelle accordée aux vieillards chargés de l'inhumation n'a en somme guère été modifiée par Richier et leur

attitude seule a subi les quelques transformations que réclamait le plan imaginé par lui. La Vierge également conserve sa place ordinaire et saint Jean occupe auprès d'elle le rôle et la fonction qui lui sont communément dévolus. Comme à Hattonchâtel, une femme paraît à ses côtés et soutient avec lui la Vierge défaillante.

Quant aux autres saintes femmes, la disposition donnée au cadavre du Christ et la relégation, dans un plan secondaire, du tombeau qui lui est destiné, ne pouvaient permettre à l'artiste de les rassembler à l'entour selon la coutume générale. Amené par suite à les isoler l'une de l'autre, il a conservé cependant à chacune d'elles le rôle qui lui était le plus communément attribué. Disséminées dans le groupe, où leurs pittoresques costumes jettent une note moins sévère, elles contribuent grandement à l'harmonie de l'ensemble en lui communiquant ce caractère de vie et de mouvement qui en fait, tout au moins au point de vue de l'aspect extérieur, une œuvre absolument neuve et originale.

Là où le sculpteur innove vraiment, c'est dans sa façon de représenter les soldats préposés à la garde du tombeau. Ces personnages, rarement figurés dans les anciens sépulcres, semblent cependant avoir pris place d'assez bonne heure dans l'iconographie du sujet. Ils y paraissent d'ordinaire au nombre de deux, debout à droite et à gauche de l'entrée de la chapelle. En Allemagne, en Flandre et dans la région de l'Est de la France, à Saint-Martin de Pont-à-Mousson par exemple, ils figurent au nombre de trois, armés de pied en cap, et endormis en avant du sarcophage. Richier, tout en gardant ce nombre, conçut un mode très pittoresque de représentation. Bien que réservant, croyons-nous, aux gardiens du Sépulcre, l'emplacement le plus

commun, c'est-à-dire les deux côtés de la scène, il modifia absolument leur pose.

En avant du groupe [1], à gauche, il en plaça un, plus richement costumé, qui paraît être leur chef. A demi assis sur son bouclier, il jette un regard distrait vers la scène tragique qui se déroule à quelques pas de lui. Puis, par ce besoin irrésistible d'opposition et de contraste qui constitue une des formes spéciales de son caractère, l'artiste mit sur la droite deux autres gardes, qui paraissent n'être que de simples hommes d'armes et pour lesquels il semble s'être ingénié, selon la tradition constante, à trouver le type le plus brutal et le moins intéressant. Mais à cela seul ne s'est point bornée sa recherche. Il a voulu encore montrer l'indifférence profonde de ces hommes, leur manque absolu de sentiment, caractère qui, du reste, convenait bien à des bourreaux. Alors que le chef est absorbé dans des réflexions, étrangères, à ce qu'il semble, à la scène dont il est le témoin forcé, eux, uniquement préoccupés du partage des dépouilles de leur victime, se sont accroupis autour d'un tambour. Sur cette table de rencontre, sans aucun souci de la douleur d'une mère et des soins touchants d'amis demeurés fidèles jusqu'au delà de la mort, ils jettent les dés dont le chiffre doit trancher leur différend !

C'est là, en même temps qu'un motif des plus pittoresques, un de ces traits de génie qui caractérisent Ligier Richier. Aucun autre, avant lui, n'avait fait figurer dans la scène de la Mise au tombeau, les soldats jouant aux dés la robe sans couture du Christ. Ce sujet, d'ordinaire, était réservé aux crucifixions, où il figurait généralement au premier plan. Son apparition date

---

1. Nous restituons à la scène son plan primitif ou, plutôt, celui que nous croyons avoir existé dans la pensée de l'artiste.

de la fin du quatorzième siècle Il tenait aussi une grande place dans les Mistères, où le diable lui-même prenait souvent part au jeu. Rien d'étonnant à ce qu'il ait tenté la verve de notre artiste.

Ce groupement, tout à la fois original et nouveau, qui donne au Sépulcre de l'église Saint-Étienne un aspect si différent des représentations similaires, n'est pas, pour peu que l'on cherche dans l'iconographie du sujet, absolument sans précédent. Le Maître de Solesmes — pour citer un exemple bien connu — avait, dans ce sens, devancé celui de Saint-Mihiel.

A Solesmes, en effet, le Christ est également porté par ses disciples. Allongé sur un linceul dont Joseph et Nicodème tiennent les extrémités, il est littéralement suspendu au-dessus du tombeau dans lequel il va être enseveli. La Madeleine, au lieu d'être mêlée au groupe des saintes femmes, en est complètement isolée. Assise en avant du sarcophage, elle pleure, silencieuse et recueillie, la face appuyée sur ses deux mains jointes. Mais la place qu'elle occupe d'ordinaire n'est pas, pour cela, demeurée vide. Pour équilibrer sa composition, l'artiste avait besoin d'un quatrième personnage, parallèle à celui qu'il avait figuré, à gauche de saint Jean, prêt à semer sur le cadavre les aromates puisés dans le vase placé dans sa main gauche. Exactement comme nous le voyons faire à Richier, il introduit dans l'ensemble une figure que le thème ordinaire ne lui fournissait pas et, la plaçant à gauche de la sainte femme qui accompagne la Vierge, il rétablit par ce moyen l'harmonie de son groupe.

On trouve, dans quelques manuscrits des premières années du quinzième siècle, des miniatures de l'Ensevelissement du Christ dans lesquelles la Madeleine se rencontre, de même, isolée du groupe dont elle avait toujours fait partie jusqu'alors. A genoux devant le tombeau où le corps du Christ est déjà en

partie déposé, elle saisit dévotement la main du cadavre et fait le geste de la porter à ses lèvres.

Dans un retable d'autel conservé à Bessey-lès-Citeaux, attribué à Claux de Werve, sa pose n'est pas sans analogie avec

(*Cliché L. Duval « Revue Lorraine illustrée »*)

MOGNÉVILLE — ENSEVELISSEMENT DU CHRIST

(Détail d'une scène du retable)

celle de Saint-Mihiel. Agenouillée sur le devant de la scène, elle se précipite sur les pieds de Jésus comme pour les embrasser et y a déjà posé sa main droite [1].

Sans chercher aussi loin, nous trouvons en Lorraine des exemples analogues, antérieurs au groupe de Saint-Mihiel.

---

1. Cf. A. Kleinclausz. *Claus Sluter et la Sculpture bourguignonne au quinzième siècle.* Paris, 1905, pp. 128 à 130.

Un retable en bois sculpté, de la première partie du seizième siècle, conservé dans l'église de Mognéville (Meuse), représente, dans un de ses compartiments, la scène de la Mise au tombeau. La Madeleine y figure au premier plan, agenouillée devant le sarcophage et puisant de la main droite dans un vase d'aromates posé à terre.

Un autre retable à volets, en forme de tryptique, provenant du monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson et conservé aujourd'hui dans l'église Saint-Laurent de la même ville, présente aussi sur l'un de ses panneaux une scène, peinte cette fois, de l'Ensevelissement du Christ. Une mention du registre du cellérier du Palais, pour l'année 1542-1543 [1], nous en a révélé tout à la fois la date et l'auteur. Cet artiste, appelé « Georgin le painctre », nous semble ne faire qu'une même personne avec un individu désigné, en d'autres endroits des mêmes registres, sous le nom de « Georges Gresset ». Il était établi à Nancy. L'œuvre, donnée par le duc Antoine à sa mère, Philippe de Gueldres, était destinée au « grant autel » de la chapelle du monastère.

Richier, dont les travaux exécutés pour le couvent furent, croyons-nous, assez nombreux, se trouva donc à même de voir plusieurs fois cette peinture. Sans que nous cherchions à prétendre qu'il s'en inspira, elle peut au moins nous fixer sur le mode de représentation en usage dans la région.

Dans ce tableau, la pose du Christ, porté par Joseph et Nicodème et à demi couché dans le tombeau, n'est pas sans quelque ressemblance avec celle du Christ de Saint-Mihiel. La Madeleine s'y remarque également isolée du groupe des saintes femmes.

---

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 1071, cf. *infra*, p. 192, n. 2.

Agenouillée sur le devant de la scène, légèrement sur la gauche, elle tient un vase dans sa main gauche. La droite est levée, l'index et le majeur étendus, dans un geste de bénédiction. En arrière du tombeau on voit la Vierge soutenue par saint Jean. A sa gauche est un ange, debout et les mains jointes.

Mais ce qui, plus encore peut-être que les exemples antérieurs, a pu amener Richier à concevoir son groupe sous un jour nouveau, c'est sans aucun doute le souvenir de quelque Mistère dont il avait vu se dérouler les pittoresques tableaux.

On sait, grâce aux récents travaux de M. Émile Mâle [1], l'influence que ces spectacles exercèrent sur l'art de la fin du Moyen Age. Riches et pauvres, prêtres et laïques, y prêtaient leur concours, et chaque localité où se jouait un Mistère voyait accourir dans ses murs un immense concours de peuple. L'iconographie médiévale, fixée jusque-là dans le symbolisme quasi dogmatique de ses formules, fut renouvelée, transformée, par ce genre de représentations. Quelque chose de plus humain, plus vécu, se remarque, à dater des premières années du quinzième siècle, dans les œuvres des enlumineurs d'abord, des sculpteurs ensuite. Les groupes, figés jusqu'alors dans la raideur hiératique et des données toutes conventionnelles, se dramatisent, s'animent, vivent, dans un décor et sous des costumes familiers. D'où vient cette transformation presque subite, que l'on peut constater, presque à la même date, non seulement dans l'art français mais dans l'art européen tout entier ? Du théâtre. En voyant le Christ, la Vierge et les saints agir devant eux sur la scène, les artistes comprirent que ces personnages avaient vécu, qu'ils avaient

---

1. *Lib. cit.*, chap. I, § 2 et sq. « L'Art et le théâtre religieux », pp. 8 à 75.

souffert comme ils souffraient eux-mêmes. Ils les représentèrent désormais sous les costumes où ils les avaient vus se mouvoir, et selon le souvenir qu'ils en avaient gardé.

Le goût des Lorrains pour les Mistères avait toujours été très vif. Durant le cours du quinzième siècle, différentes représentations eurent lieu à Bar-le-Duc et à Nancy. D'autres furent données à Metz en 1486, 1488, 1491, 1498, 1513, 1514, 1520. Les comptes du cellérier de la maison ducale mentionnent, assez brièvement il est vrai, des représentations de jeux et Mistères données au seizième siècle. En 1506, la *Vie de saincte Barbe* fut jouée à Nancy, en présence de René II. Pendant les fêtes de Pâques de l'année 1512, on mit sur la scène le *Mistère de la Résurrection*. En 1515, une troupe dirigée par « maistre Jehan, dit Songe-Creux », vint s'établir dans la capitale. Suivant la cour dans les différentes villes de sa résidence, Songe-Creux et ses « complices » donnèrent successivement des spectacles à Lunéville, à Bar-le-Duc et à Nancy.

Le duc et ses courtisans ne se contentaient pas des jeux et mistères. On joua aussi devant eux plusieurs « moralités » telles que la pièce intitulée *Mundus, Caro, Dæmonia,* et « des farces vieilles et nouvelles, reboblinées et joyeuses à merveille ». Plusieurs pièces du poète Gringoire, que le duc Antoine avait attaché à sa personne, furent composées puis jouées à Nancy.

Mais les Mistères gardaient, malgré tout, la préférence du peuple et des grands. On représenta successivement le *Jeu de sainct Job,* la *Vie de saincte Barbe,* la *Vendition de Joseph,* le *Mistère de l'Immolation d'Isaac fils d'Abraham.* Les artistes, on n'en peut douter, trouvèrent dans les différentes scènes de ces drames sacrés des sources nombreuses d'inspiration.

A Saint-Mihiel même, où une pièce profane, le *Jeu de Grisel-*

dis, avait été jouée, « à l'heure de la Marande » (1), en 1459, on représenta, en 1548, le *Jeu et Mistère de Monsieur sainct Étienne, pape et martyr, patron de l'église parochiale de Sainct Mihiel.* La pièce avait pour auteur un religieux de l'abbaye, dom Nicolas Loupvent, qui y exerçait alors la charge de trésorier. Elle était, dit de Haldat, dans une analyse résumée par le *Précis des travaux de la Société royale des sciences, lettres et arts de Nancy* (2), divisée en trois parties ou « journéez », précédées chacune d'un prologue et suivies d'un épilogue destinés à préparer le spectateur à l'intelligence du sujet. De plus, chaque scène principale portait, dans le manuscrit, l'indication du mode de décoration, le jeu des acteurs, leur costume, ainsi que la conduite des chœurs.

Le spectacle mettait en action un grand nombre de personnages dont les principaux étaient: le pape Étienne II, martyrisé vers l'an 257, et son persécuteur, l'empereur Valérien. Au cours de la représentation on voyait se succéder sur la scène : Dieu le Père avec une escorte d'anges; l'empereur, ses officiers, ses soldats et son messager, Trottemenu; les cardinaux chargés du choix du souverain pontife et au milieu desquels apparaissait soudain l'archange saint Michel; le pape; Némésius, premier chevalier de l'empereur, avec Lucile, sa fille, à laquelle le baptême rendait la vue; Lucifer et ses diables; des bourreaux et une foule d'autres acteurs dont quelques-uns fort burlesques. La pièce se terminait par le martyre du pape Étienne; les anges emportaient son âme au ciel pendant que les chrétiens ensevelissaient son corps. L'empereur mourait à son tour, sur son trône, en récompensant les

---

1. C'est-à-dire vers l'heure du goûter, le milieu de l'après-midi.

2. Tome II, années 1829 à 1832. Nancy, 1833, pp. 238 à 247. M. de Haldat possédait un des manuscrits de cette pièce ; il a malheureusement disparu.

bourreaux du martyr, et les démons en liesse entraînaient son âme aux enfers.

Richier, comme le cas se présentait souvent pour les artistes de son temps, fut-il appelé à collaborer à la mise en scène du « Mistère de saint Étienne » ? La chose est possible, mais rien ne nous autorise à l'affirmer. On peut néanmoins tenir pour certain qu'il fut du nombre des spectateurs. Il vit, comme tous ses compatriotes, le drame sacré se dérouler sous ses yeux et ces scènes animées durent l'impressionner beaucoup plus que tous les récits qu'il avait pu lire.

Il dut lui être bien difficile de faire abstraction de ses souvenirs lorsque, quelques années après, il commença son grand œuvre du Sépulcre. Il lui fallait, du reste, bien peu d'imagination, pour transformer la scène vécue de l'ensevelissement du pape martyr en celle de l'ensevelissement du Christ. Les chrétiens dévoués qui avaient conduit le corps dans le martyrium des catacombes, devinrent les disciples, et les nobles femmes qui les avaient assistés, les compagnes de la Vierge. Il fixa dans la glaise et plus tard dans la pierre, des personnages qu'il avait vus et dont sa mémoire avait conservé la vivante image.

Ainsi s'expliquerait, selon nous, cette forme de cortège funèbre donnée à l'ensemble du groupe de Saint-Mihiel; ces péplums à l'antique mis sur le costume de quelques personnages. Ces accessoires, il est vrai, ne sont pas nouveaux dans l'atelier, mais jamais jusqu'ici ils n'avaient pris une forme aussi caractéristique. Ce sont, à n'en pas douter, des vêtements de théâtre, jetés sur des costumes réels, afin de leur donner, selon le goût du temps, une certaine couleur locale.

L'équipement à la romaine du chef des gardes a la même origine. Il y a, dans l'ensemble, quelque chose de convenu, d'ir-

réel, qui dénote le décor. Où l'artiste l'aurait-il vu, sinon au théâtre, pour lequel, en s'inspirant de quelque trophée sculpté par un ornemaniste italien, il l'avait peut-être composé [1] ! Némésius, premier chevalier de Valérien, qui, selon les indications du livret de la pièce, devait être « bien et richement accoustré », paraissait probablement en scène sous un costume semblable. Ce que nous savons des usages suivis dans les représentations de mistères nous autorise à le conjecturer.

Ainsi costumé et « tenant sa fille nommée Lucile par la main, laquelle fille doit estre belle et richement vestüe », Némésius devait faire, sur les *eschafauds,* « un tour ou deux, *comme triste et pensif,* se plaignant haultement de cecy : que sa dicte fille ne voict et ne vit jamais, combien qu'elle ait apparemment de beaux yeux ». N'est-ce pas, exactement peinte, la physionomie songeuse du romain du Sépulcre ?

L'ange aux draperies à l'italienne, placé auprès des personnages du second groupe, est peut-être celui qui, descendu « subictement du paradis et vient passer devant la belle fille Lucile, luy a touché les yeux de ses doigts, parquoi la Romaine a vu » ? Et Lucile alors de s'écrier :

Mon père, je vois présentement
Le plus bel homme de ce monde ;
Les beaux crins de sa tête blonde
M'ont donné récréation.

Il n'est pas jusqu'aux deux types si curieux des gardes jouant aux dés, que l'on ne trouve dans le drame de dom Loupvent. Ils portent les noms, bien caractéristiques, de « Trognard » et de

1. On trouve des cuirasses presque semblables dans les trophées sculptés sur les pieds-droits de la porte du Palais ducal, à Nancy.

« Griffon ». Chargés d'abord de l'arrestation du saint pape, ils deviennent ensuite ses bourreaux et font, durant la scène du martyre, assaut de bassesse et de cruauté. Ces deux types, choisis tout exprès, devaient avoir des traits peu différents de ceux de nos deux soudards. Qui sait même s'ils ne sont pas le Trognard et le Griffon du vieux mistère, dont les « trognes », fortement enluminées, durent amuser longtemps nos bons aïeux.

Richier, ainsi qu'il est facile de s'en convaincre, avait autour de lui maint sujet pouvant le porter à innover. Les quelques monuments lorrains que nous avons cités plus haut prouvent, de leur côté, qu'il ne s'éloigna pas autant qu'il le paraît tout d'abord du thème iconographique adopté dans sa région. Du reste, vers l'époque où nous sommes arrivé, les artistes ne craignaient pas, pour peu qu'ils y fussent obligés, de s'en écarter sans trop de scrupules. Ce n'est donc pas dans le fait du groupement plein d'originalité de ses personnages, qu'il faut chercher la trace de cette éducation italienne, trop longtemps prêtée à l'artiste.

Mais, objectera-t-on, il est peut-être possible de la rencontrer ailleurs ?... Nous ne le pensons pas, et il suffit, pour en être pleinement convaincu, d'examiner avec quelque attention l'ensemble de la composition.

La première qualité qu'elle nous révèle est une harmonie et une pondération parfaites, unies à une simplicité d'allures, une vérité, une dignité d'expression absolues. Ces caractéristiques ne sont guère, en général, le propre des œuvres d'artistes italiens ou de Français gagnés à leur cause. Leurs types, plus réguliers mais partant plus froids, ont ordinairement des attitudes tourmentées, déclamatoires, qui ne présentent le plus souvent rien de vraiment religieux. Chaque personnage, plus ou moins drapé et costumé à l'antique, pose visiblement et ne paraît préoccupé

que de la seule pensée d'être beau. Aucune émotion ne se dégage de ces figures maniérées, au geste emphatique et d'une froideur presque complète.

Nous trouvons exactement le contraire dans l'œuvre de Richier. Si la foi n'a plus, à Saint-Mihiel, ce cachet simple et naïf qui se remarque à Solesmes, à Saint-Martin de Pont-à-Mousson et, plus accentué encore, au Sépulcre de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre, nous y voyons — n'excluant point cependant une recherche évidente, nous ne dirons pas de la beauté plastique, mais de la régularité des traits, de la correction des figures et de l'arrangement des draperies — un calme, un recueillement, une gravité admirables, qui impressionnent toujours vivement le spectateur. Par là, le monument de l'église Saint-Étienne se rattache aux plus belles productions de l'art français de la fin du quinzième siècle.

La statuaire, en effet, fut toujours, chez nous, jusqu'au jour du moins où les formules et les procédés italiens la vinrent, en si peu de temps, radicalement transformer, un art calme et pondéré, exempt de gesticulations. Les imagiers qui continuèrent les vraies traditions gothiques furent les ennemis acharnés de toute exagération quelle qu'elle fût, et leurs figures, un peu lourdes parfois, mais d'un caractère robuste et fort, ont une grâce singulièrement touchante et vraie.

Ces qualités natives, déjà presque entièrement disparues à l'époque où Richier tailla son Sépulcre, se retrouvent dans le groupe de Saint-Mihiel. L'art, il est vrai, y est singulièrement affiné et certains procédés du statuaire se ressentent des influences étrangères ; ses figures sont plus aisées, moins lourdes, toujours élégamment posées et costumées avec art. La vie qui circule en elles s'y manifeste cependant par des moyens très simples, des gestes pondérés, des attitudes neuves, c'est vrai, mais toujours

variées et proportionnées aux nécessités logiques du sujet. Le drame ne s'exprime pas par des gesticulations désordonnées ou des expressions hagardes ; il est tout entier dans la douleur muette des regards ou des attitudes. Chaque acteur a sa personnalité, sa vie propre, son action indépendante, mais qui contribue à l'effet général. Tout cela est obtenu sans recherche apparente, avec une mise en œuvre toute naturelle, aussi éloignée du réalisme brutal et conventionnel des Flamands que de ces ordonnances théâtrales, de ces poses dramatiques à l'excès ou volontairement compliquées, auxquelles les Italiens avaient ordinairement recours dans leurs compositions et qui leur communiquent cet aspect si fâcheusement solennel et froid.

En agissant de la sorte, en demeurant, ici comme dans toutes ses autres œuvres, un traditionaliste toujours convaincu, au fond, mais plus pénétré d'exotisme et d'une liberté d'allure beaucoup plus grande que partout ailleurs, Richier se révèle à nous tout entier. Nous trouvons, au Sépulcre de Saint-Mihiel, cette note si personnelle, cette rare entente de l'arrangement, que le premier de ses ouvrages, le retable d'Hattonchâtel, nous a déjà fait pressentir. Trente années au moins d'études et d'incessant labeur séparent son œuvre ultime de cette page de sa prime jeunesse et cependant nous le revoyons, avec des moyens bien facilement reconnaissables et dont nous avons suivi toutes les transformations, toujours absorbé par les mêmes pensées, toujours obéissant aux mêmes mobiles esthétiques. Sa préoccupation dominante demeure la même. Voulant interpréter le surnaturel, il l'humanise en quelque sorte et il entraîne le croyant par le réalisme de ses figures qui expriment, par un dessin de plus en plus correct et normal, les pieux sentiments et la ferveur qui les animent.

Pleinement maître de son talent, familiarisé par une longue

pratique avec toutes les finesses de son art, Ligier combine toutes ses forces pour leur faire produire l'effet qu'il a en vue. Il les met en œuvre avec une rare habileté et une parfaite mesure. Somme toute, la disposition que nous l'avons vu adopter pour le Sépulcre de l'église Saint-Étienne, quels qu'aient été les exemples qui aient pu l'y inciter, est une véritable trouvaille de génie, la résultante, en quelque sorte, de ses observations patientes, qui lui ont révélé la valeur des lignes et les puissants moyens d'expression que l'on peut tirer de leur équilibre et de leur combinaison. Elle dénote chez lui le sentiment très développé de l'entente décorative. Son œuvre, telle qu'il l'avait vraisemblablement conçue, est d'un merveilleux aplomb et d'une parfaite harmonie. Le groupe central surtout, dont les quatre personnages se relient entre eux par une sorte de ligne brisée et descendante, toujours dirigée vers la gauche, dont la courbe vient encore augmenter l'expression de tristesse et d'angoisse qui émane des figures, est d'un équilibre qui défie toute critique.

La Madeleine également, par la suavité de ses contours; la courbe si gracieuse et si pure de son col; ses draperies tout à la fois si simples et jetées avec autant de science que d'adresse; sa chevelure aux ondoyantes torsades; son geste si juste, si passionné, mais tempéré par une expression de crainte respectueuse; est un chef-d'œuvre auquel bien peu, croyons-nous, peuvent être comparés.

Si, de l'ordonnance et de l'ensemble de la composition, nous passons aux multiples détails de l'exécution, nous retrouvons là encore ce réalisme légèrement nuancé d'idéalisation, cette recherche passionnée du détail, mêlée à une élégance de style, une finesse d'exécution qui — plus peut-être encore que les différents points de similitude que nous venons de passer en

revue — sont les caractéristiques d'une œuvre traditionaliste et française. Embellie, transformée, il est vrai, des emprunts faits par le statuaire aux procédés des artistes pénétrés de l'esprit de la Renaissance, elle diffère profondément malgré cela des productions directement inspirées de l'art italien.

Le caractère de portraits, souvent prêté à certaines figures du monument de Saint-Mihiel, nous amène naturellement à dire un mot de la façon dont Richier a traité ses personnages.

Adepte fervent de la tradition suivie durant tout le quinzième siècle, mais dont ses contemporains, plus imprégnés que lui des influences italiennes, commençaient à se libérer, Richier n'eut jamais recours, pour composer ses physionomies, à aucun modèle abstrait ou purement idéal. Il s'inspira toujours, la chose est visible, directement de la nature et ses figures gardent un caractère tout à fait local. Ce sont des têtes lorraines, larges et carrées, ou des têtes juives dont le type n'était pas rare dans la région où il vivait. Mais au lieu de copier un être choisi dans son milieu et d'en reproduire servilement la physionomie, on sent chez lui, surtout dans son dernier travail, un effort visible fait en vue, sinon d'embellir, du moins de régulariser son personnage, et de lui communiquer une sorte de beauté qui réalisait sa pensée intime, son idéal, si ce mot peut être employé ici. Pour arriver à ce but, il fut amené à altérer, à combiner entre elles les différentes lignes que lui offraient ses modèles, afin d'adoucir ce qu'elles pouvaient avoir de choquant, de leur communiquer une expression adéquate à ses projets et d'accuser le caractère qu'il était résolu d'exprimer. Amené par ce procédé à se créer une sorte de type, il le mania ensuite à sa fantaisie, l'appropriant à ses différents besoins. C'est dans cette pratique, qui crée entre les visages une certaine ressemblance, ou tout au moins un air de famille,

qu'il faut peut-être chercher le point de départ de la légende populaire qui a fait de l'ange, de saint Jean, de Marie-Salomé et de Marie-Cléophée, les portraits de l'artiste, de son fils, de sa femme et de sa fille.

Certains morceaux, la Madeleine entre autres, sont bien toutefois des portraits et sont visiblement traités comme tels. Il en est de même des deux joueurs, dont la mine patibulaire rappelle le caractère prêté par la tradition aux bourreaux du Christ. Ces soudards de bas étage, rendus tous deux avec un réalisme presque brutal, plutôt porté à accentuer les tares qu'à les adoucir, rappellent de près certaines figures de la sculpture franco-bourguignonne.

Mais les autres personnages ne présentent pas un individualisme aussi accentué et leurs physionomies, empreintes d'un surnaturel recueillement, sont loin de ces deux figures brutales, dont la vulgarité, l'indifférence absolue, semblent n'avoir été voulues que pour mettre en un puissant relief la noblesse et la gravité des premières.

Le Christ, nous l'avons dit déjà, n'a nullement le caractère douloureux et dur qu'il conserve d'ordinaire dans les productions des écoles flamandes ou bourguignonnes ; il n'est pas non plus le dieu païen des italianisants. Très voisin des différents modèles déjà rencontrés dans les œuvres de l'atelier, il se ressent comme eux de cette « détente » qui avait précédé et même préparé, chez nous, l'introduction des formules ultramontaines. Il y a ici, et nous en avons déjà fait la remarque, quelque chose de plus : la recherche de la forme et de la beauté plastique y est visible. La tête même, trop maniérée, est affadie par l'excès de raffinement apporté à son exécution. Tout en demeurant fort belle et d'un grand caractère, elle paraît moins expressive, moins rayonnante,

que les autres têtes de christs auxquelles les manières précédentes de Richier nous avaient habitué.

Nicodème et Joseph d'Arimathie sont deux superbes types de vieillards juifs ; mais leurs figures ne sont ni enlaidies ni vulgaires comme elles le sont, par exemple, au Sépulcre de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre. Ils n'ont pas non plus cet aspect décrépit des « Prophètes » du « Puits de Moïse » sculptés par Claus Sluter pour la Chartreuse de Champmol, près de Dijon. Attentifs et émus, ils s'acquittent avec un respect touchant de la noble fonction qui leur est assignée. Leurs physionomies très vivantes, rehaussées de barbes magnifiques, leurs longs manteaux flottants, accusent encore la solennité de l'ensemble.

Le groupe formé par la Vierge soutenue par saint Jean et Marie-Cléophée, est d'une beauté touchante et vraie. La Vierge, accablée par la tristesse et l'angoisse, n'a pas ici cette sorte de crispation nerveuse remarquée à Briey ; elle est également moins affaissée, moins défaillante que dans le groupe de la Pâmoison dont elle est cependant très visiblement inspirée. Le corps est abattu, mais un reste de vie l'anime encore ; la tête se penche douloureuse et résignée sur le cadavre du Christ ; mais le chagrin étouffé provoqué par ce spectacle et qui imprègne si profondément toutes les lignes du visage, n'altère en aucune façon sa noblesse et sa beauté. Il est impossible d'imaginer rien de plus vivant, de plus aisé, que l'attitude de Marie-Cléophée accourant, affectueuse et empressée, à l'aide de sa sainte parente. La pose et le geste de saint Jean sont d'une spontanéité absolue. Le jeune visage du disciple, penché vers celui de la Vierge, exprime la commisération et, dans un mouvement brusque et précipité par la crainte, il semble concentrer toutes ses forces pour soutenir le corps qu'il sent défaillir entre ses bras.

Quant à Salomé, absorbée par sa tâche, ses regards se détournent des scènes de douleur qui se succèdent à ses côtés. D'un large mouvement, elle étend à la hâte, au fond du sarcophage, le linceul destiné au cadavre. Véronique, ajoutée par l'artiste à la suite du cortège pour en maintenir l'équilibre, semble fermer la marche du funèbre convoi. D'un regard triste et résigné, elle contemple la couronne d'épines, qu'elle porte respectueusement devant elle.

Un individualisme plus accentué que celui des autres figures se remarque, avons-nous dit, dans les traits de la Madeleine. La tradition qui fait de cette tête le portrait de quelque noble dame — dont elle ne nous a malheureusement pas conservé le nom [1] — peut de ce fait tirer quelque créance. Sa pose, très harmonieuse et très souple, paraît aussi visiblement cherchée et la délicatesse de ses traits, son expression de tendresse à la fois respectueuse et calme dans sa douleur volontairement contenue, ne sauvent pas Richier du reproche qui peut lui être adressé d'avoir, ici comme à Hattonchâtel et à Briey, traité ce personnage avec une somptuosité, un luxe de détails et d'accessoires, qui choque au premier abord nos conceptions modernes. Il faut dire, à sa décharge, que ce caractère était voulu par la tradition et que tous les riches atours que nous voyons figurer ici furent toujours, jusqu'à une époque relativement récente, la caractéristique de la courtisane de Magdala. Les artistes du Moyen Age et de la Renaissance virent surtout dans Madeleine la femme riche, belle et somptueusement parée, dont les ajustements luxueux rehaussaient leurs compositions. Ce fut beaucoup plus tard que l'art se plut

1. Nous avons dit plus haut, en parlant du groupe de Briey où la même personne, beaucoup plus jeune, figure également, que nous croyions voir en elle la femme de l'artiste.

à la représenter sous les dehors austères de la pénitente de la Sainte-Baume.

Cette description sommaire des personnages du Sépulcre de Saint-Mihiel nous amène à constater de plus près l'influence qu'exerçait encore chez Richier ce mouvement général d'adoucissement et de détente qui, sur la fin du quinzième siècle, se manifesta dans l'art français. Son résultat, merveilleux de précision et de clarté durant quelques années, était alors presque complètement transformé par l'adoption quasi générale des méthodes et des procédés italiens. La vérité, l'exactitude anatomique des différentes figures qui viennent de défiler sous nos yeux sont absolument impeccables; leurs formes sont particulièrement soignées. Nous ne rencontrons plus ici ni la raideur un peu sèche et anguleuse des premières œuvres de l'artiste, ni les types trop fréquemment conventionnels des anciennes compositions inspirées directement de l'art gothique. La grâce un peu lourde, les attitudes maladroites et gauches dont la formule invariable se répète si souvent dans les robustes sépulcres flamands ou bourguignons, ont complètement disparu et se sont fondues dans un ensemble d'un naturel aisé, d'une scrupuleuse réalité. Une impression de vie intense, tempérée par l'idée chrétienne et la gravité du sentiment, se dégage de cette page magistrale où tout est d'une proportion, d'une hardiesse et d'un art étonnants, mais dont la composition demeure cependant si simple de lignes et d'aspect. Plus mâle et plus noble que les scènes parfois trop familiales où l'école flamande a excellé, elle est d'un caractère bien autrement puissant que les compositions d'origine ou d'inspiration italienne, dont l'ordonnance théâtrale, la grâce maniérée et tout académique, demeure presque toujours d'une froideur parfaite d'où ne se dégage aucune émotion.

La facture des draperies se ressent de la simplicité de l'ensemble et, là encore, se retrouve la technique minutieuse, savante, d'une main que l'on sent absolument sûre d'elle-même, sachant assouplir la matière et la manier selon son gré. Le travail en est vigoureux, large et minutieusement fini en même temps. Cependant, il nous faut constater ici des traces sérieuses de ce maniérisme alors à la mode, mais dont l'origine peut avoir une autre cause chez Richier. Le sculpteur, entraîné par sa virtuosité, se joue dans certains plis qu'il creuse et accentue avec une visible recherche.

Malgré cela, le jet des draperies, toujours parfaitement harmonisées aux formes du corps, demeure logique et noble comme au plus beau temps; un chiffonnage inutile ne les complique pas sans nécessité; l'artiste y fait preuve d'un souci très aigu d'exactitude.

Ses vêtements, sauf de bien rares exceptions, sont des vêtements réels, dont le maître avait chaque jour autour de lui de nombreux exemples. Il en copie scrupuleusement tous les détails, différencie les étoffes légères ou fortes avec une conscience admirable. Le soin patient, minutieux, avec lequel il agence toutes les fronces, évide toutes les mèches des barbes et des chevelures, cisèle avec une finesse d'orfèvre les chaînes et les joyaux de la Madeleine, observe et rend les plissements causés par le moindre bouton, nous rappelle un des caractères essentiels de son talent. Ligier se complaît visiblement dans ces détails pour lesquels il se sait exceller et, profondément réaliste, au sens noble et élevé du mot, il s'ingénie avec tout cela à rendre l'expression, la vie, modérée par le sentiment et l'action de la grâce. Toutes ces qualités se trouvent à Saint-Mihiel, à un degré que la sculpture a rarement atteint et qu'on serait même tenté de lui croire interdit.

Par ce côté s'affirme une fois de plus, chez le maître, la persistance, la survivance ultime, déjà un peu entamée mais vigoureuse encore, de ces méthodes dont nous avons tâché d'indiquer l'origine essentiellement française, mais dont l'action vivifiante, déformée par l'introduction d'un esprit et d'éléments étrangers, allait en décroissant chaque jour. Il nous faut saluer ici le dernier peut-être, mais en tous cas un des plus parfaits épanouissements d'un art qui — à la faveur des efforts persévérants de tous ces artistes nationaux, si intéressants, mais encore bien ignorés — avait atteint, vers la fin du quinzième siècle et le début du seizième, le maximum de la perfection et que distinguent entre tous les autres sa richesse, son amour de la précision et du détail.

Cette vaste composition, si justement louangée et dont la réputation n'est plus à faire, n'est cependant pas sans défauts et la façon dont elle se trouve agencée, loin de les atténuer, semble au contraire les accuser davantage. Au Sépulcre de Saint-Mihiel, ainsi que l'a justement fait remarquer M. Gonse[1] et que nous l'avons également écrit plus d'une fois, « Ligier, l'homme du Moyen Age, capitule devant les insidieux conseils de l'esprit du jour... ; un mauvais souffle, venu d'Italie, contourne ses figures et les amollit ». De ce fait, l'émotion perd de sa force, l'ensemble du groupe s'affadit. A première vue, il est vrai, l'œuvre confond par le nombre et la taille de ses figures, la pureté du dessin, la variété des attitudes, l'agencement des draperies, mais surtout et avant tout, par la minutie, la préciosité de son exécution matérielle. Là est peut-être son plus grave défaut, car cette incomparable maîtrise de ciseau, qui semble devoir demeurer la caractéristique la plus accusée de Richier, appelle l'attention sur le détail,

---

1. *La Sculpture française, lib. cit.*, p. 140.

rompt l'harmonie de l'ensemble et sa grandeur en est diminuée d'autant. L'art est plus parfait, sans doute, mais il s'étale trop visiblement, l'expression devient plus superficielle que profonde; l'œuvre a perdu en vérité ce qu'elle a gagné en élégance et en science.

Dans l'état actuel des choses également, les personnages sont trop entassés, ils manquent d'air et d'espace; les différents groupes se relient mal. Les deux principaux, tels ou à peu près que le sculpteur les avait conçus, étonnent par leur arrangement; les autres semblent jetés au hasard. L'unité de l'action est rompue; l'intérêt, appelé principalement sur des figures presque entièrement dissimulées, s'éparpille au lieu de se concentrer sur le sujet principal. Les personnages placés au second plan ont le corps allongé et les têtes petites; les têtes de ceux du premier sont réellement trop fortes. Le Christ, surtout, n'est pas assez émouvant; il semble un homme endormi et rien, dans sa pose ni dans son expression, ne rappelle avec une énergie suffisante les angoisses de Gethsémani, les souffrances du prétoire et la douloureuse agonie sur la croix.

Mais ce caractère, après tout, est peut-être voulu et qui sait s'il ne faut pas voir là une nouvelle preuve de cette fidélité à un idéal supérieur, mais constamment le même, dont nous avons, dans l'œuvre de Richier, rencontré des exemples si fréquents. Pour lui, comme pour saint Augustin [1], le Christ est beau dans toutes les phases de sa vie ou de sa mort; et bien qu'il nous l'ait montré

---

1. « Le Christ est beau dans le ciel et sur la terre; beau dans les entrailles virginales et dans les bras maternels; beau dans ses miracles et dans sa flagellation; beau quand il nous invite à la vie et quand il méprise la mort; beau quand il donne son âme et quand il la reprend; beau sur la croix, beau dans le sépulcre, beau dans le ciel. » Saint Augustin, *Enar. in Psal.* XLIV, n. 3 et 7. — Migne. *Patrol*, t. XXXVI, pp. 495 et 498.

maintes fois souffrant ou expirant, dans les scènes de la Passion ou sur la croix, il garde toujours cette note caractéristique : quelque puissante que puisse être l'expression de la douleur, la beauté domine toujours. Ici, pour la dernière fois, son Christ est beau, beau jusque dans la tombe et l'artiste, jusqu'à la fin de sa carrière, demeure fidèle à sa conception primitive.

L'œuvre, malgré ces quelques critiques de détail, justifie pleinement l'admiration que les siècles lui ont vouée et demeure, sinon l'une des plus émouvantes, du moins l'une des plus belles de la sculpture française. L'examen d'ensemble en étant terminé, nous allons maintenant étudier chaque personnage, notant au passage ses principaux caractères.

TOUL, CHAPELLE DE GARE-LE-COL. — PIERRE TOMBALE DE LA FEMME DE L'IMAGIER JEAN MOREHLZ (1559).

(*Phot. de l'auteur*)

BAYON (MEURTHE-ET-MOSELLE) — LA MISE AU TOMBEAU

CHAPITRE XIII

LE SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL (SUITE) *ÉTUDE DES PERSONNAGES*

PERSONNAGES DU PREMIER PLAN

Les quatre personnages placés au premier plan du Sépulcre forment un groupe presque isolé, qui pourrait à la rigueur être détaché de l'ensemble, sans cesser pour cela de constituer un tout complet, parfaitement harmonisé et d'une entière cohésion. Il est formé du Christ, porté par Nicodème et Joseph d'Arimathie, auxquels vient s'adjoindre la Madeleine agenouillée, baisant les pieds du cadavre.

Le Christ. — Placé par Richier au centre de sa composition, le Christ y occupe la place la plus large. Son corps inerte attire

immédiatement le regard et c'est sur lui que se concentrent toute l'action, tous les mouvements des personnages que l'artiste a su si habilement grouper à l'entour.

Ici, comme dans ses Piétàs, le maître a abandonné la pose violemment réaliste des âges précédents. Au lieu de nous montrer un cadavre raidement allongé, à la physionomie douloureuse et durement contractée, il place devant nos yeux un corps que la vie vient à peine de quitter. Une pitié suprême y a effacé toutes les traces du supplice et de l'agonie; la beauté des formes et l'harmonie des lignes n'en sont nullement troublées. Les membres ont encore toute leur souplesse et, doucement affaissés dans l'inertie de la mort, ils s'abandonnent avec une majestueuse noblesse aux pieuses mains qui ont assumé la tâche de les confier au tombeau.

Au strict point de vue de l'anatomie, le corps inanimé du Christ est d'une vérité admirable. Simplement et largement modelé, avec un souci scrupuleux du moindre détail des formes, il est traité avec un art très sûr, une précision savante dans le travail des nus. Les muscles et les veines se dessinent sous la peau, les saillies et les creux sont bien à leur place, tout est juste, merveilleusement observé et rendu.

La pose, naturelle et simple dans son abandon, mais très étudiée cependant et d'un magnifique dessin, nous est déjà connue. Nous avons vu l'artiste l'adopter, presque au début de sa carrière, pour une des scènes du retable d'Hattonchâtel. Nous l'avons ensuite retrouvée dans les deux Piétàs d'Étain et de Clermont-en-Argonne. Elle est ici presque identique encore et le maître ne lui a fait subir que les très légères modifications demandées par la disposition nouvelle du sujet.

Le corps, inerte mais merveilleusement souple, s'affaisse sur

(*Phot. de l'auteur*)

LE CHRIST ET NICODÈME

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

lui-même et s'abandonne entre les bras de Nicodème et de Joseph d'Arimathie. Le torse, que ce dernier soulève en le maintenant sous les aisselles, vient s'appuyer contre sa jambe gauche. Redressé par ce mouvement, dont l'énergie exerce sur lui une certaine pression qui fait saillir les épaules, il s'offre à nous presque de trois quarts à gauche, la poitrine très légèrement creusée, les bras ramenés en avant, les mains croisées reposant sur les cuisses, les jambes allongées et soutenues par Joseph d'Arimathie.

La tête, retenue par le bras de Nicodème, s'incline sur l'épaule gauche, tendant les muscles du cou et creusant, dans la face latérale correspondante, une série de plis concentriques. Trop forte pour le sujet, elle paraît également un peu plate et cela vient peut-être de ce que, le sol de l'église ayant été notablement surélevé, on la voit maintenant de trop haut. La physionomie, aux traits assez réguliers, mais forts, garde l'empreinte, trop atténuée selon nous, des souffrances de l'agonie. L'expression de ce fait, n'en est pas très nette ; l'étude générale, trop cherchée et poussée jusqu'à ses dernières limites, l'a singulièrement affadie. La chevelure, régulièrement disposée au-dessus du front haut et fortement développé, dans lequel les épines de la couronne ont laissé leur empreinte, se répand sur les épaules en longues mèches ondulées. Les sourcils froncés relèvent et resserrent l'attache du nez, sur laquelle la peau se creuse en deux rides profondes. Les yeux, enfoncés dans les orbites et tirés vers l'angle interne, sont clos par les paupières tombantes. Le nez est fort, rudement profilé; les joues, creusées au niveau des maxillaires, accentuent le pli naso-labial. La bouche, aux lèvres fines et pincées, mais exempte de toute contraction, est recouverte en partie par la moustache. Une barbe courte, nettement séparée en

deux pointes à son extrémité, encadre le visage de ses mèches régulières et ondulées comme la chevelure.

Les reins sont ceints d'une écharpe finement plissée, dont une extrémité tombe jusque sur le sol [1] tandis que l'autre, sur laquelle reposent les deux mains termées, est ramenée sur la cuisse gauche. Les jambes allongées sont maintenues par Joseph d'Arimathie. Celle de droite, un peu surélevée, vient s'appuyer sur la gauche et les deux pieds, ainsi superposés, semblent s'offrir comme d'eux-mêmes à l'étreinte et aux baisers de la Madeleine.

Nicodème. — L'attitude de ce personnage est profondément juste et l'artiste, tout en nous le montrant sous les dehors que lui prêtaient généralement les coutumes iconographiques de l'époque, nous met en présence d'un type auquel il a su donner un tout autre caractère. Le modèle choisi par lui n'a rien en effet de la vulgarité, de la décrépitude qui lui est prêtée d'ordinaire par les imagiers. C'est un beau vieillard, dont les traits présentent, à première vue, toutes les apparences extérieures de la race juive, mais dont la physionomie, adoucie à dessein, présente un grand air de dignité et d'attention. La pose, bien que fort naturelle et d'un heureux mouvement, accuse cependant trop de recherche ; il en est de même pour le vêtement. Beaucoup reprocheront à l'artiste ce manteau flottant jeté sur l'ensemble du costume et qui s'ouvre juste à point pour permettre de voir une jambe bien dessinée, un mollet joliment tourné.

Debout, légèrement incliné, Nicodème avance la jambe gauche afin de trouver, sur la face interne de la cuisse, un appui solide pour son funèbre fardeau. La partie inférieure de la jambe

1. Cette partie de la draperie est moderne ; elle a été ajoutée pour former support. Voir plus loin, p. 328.

droite, fléchie au genou, se porte vivement en arrière, la pointe du pied s'enfonce dans le sol comme pour y chercher un point de résistance qui vienne, en quelque sorte, consolider le mouvement général du corps, que la charge fait plier et entraîne en avant.

La tête est coiffée d'un turban, à tours nombreux et entrecroisés, qui laisse échapper, juste au milieu du front, une légère touffe de cheveux. Le visage, aux traits anguleux et forts, est sillonné de rides profondes qui plissent le front et les joues; l'arcade orbitaire, très longue, abrite des yeux petits mais bien dessinés, dont le regard, voilé par les paupières tombantes, est concentré sur la figure du Christ. Le nez est tout à fait caractéristique. Une longue barbe soyeuse et très fournie, traitée avec une méticuleuse précision, encadre la figure.

Le corps est revêtu d'une tunique collante, sous laquelle se dessine le moindre mouvement. Les manches, relevées jusqu'aux coudes, laissent voir des bras solides et nerveux dont l'effort a tendu tous les muscles et fait saillir les veines qui se dessinent fortement sous la peau. Celui de gauche, tiré en bas par le poids du Christ, paraît maigre et son attache à l'épaule n'est pas juste. Un long manteau à l'antique, fait d'une étoffe flottante retenue sur l'épaule gauche par une boucle artistement ouvragée, qui en laisse échapper les deux pointes bouffantes, est jeté sur ce premier vêtement. Une agrafe, semblable à la première, en rapproche sur la hanche les deux pans opposés, qui retombent ensuite en plis larges et souples, enveloppant le mouvement de la jambe droite, jusqu'au sol qu'ils effleurent, froissant les quelques plantes qui poussent dans les interstices du terrain rocailleux de la grotte. Les cuisses sont un peu plates; les jambes, celle de gauche surtout, semblent grêles, elles sont recouvertes de longues

chausses, à tige lâche et tombante; les pieds s'entoncent dans de fortes chaussures à bouts arrondis.

Joseph d'Arimathie. — Ici encore, nous trouvons, en particulière évidence, l'ensemble des traits sous lesquels la tradition caractérisait le personnage. C'est le riche Israélite, dont le vêtement annonce la haute position sociale; mais c'est aussi le disciple secret, craintif, dont le regard, fixé sur la physionomie fermée de son compagnon, semble douter des forces de ce dernier, attendre de lui un ordre pour se relever et agir. L'attitude du sujet, sa tête régulière et fine, son air interrogateur, son magnifique costume, mettent très nettement en relief ce double caractère.

Agenouillé sur la jambe droite, Joseph d'Arimathie laisse reposer sur sa jambe gauche, dont le pied est posé bien à plat sur le sol, la partie inférieure du cadavre du Christ. Sa main gauche, étendue sous les genoux, les soulève légèrement, tandis qu'aidé par la Madeleine il cherche, avec la main droite, à rapprocher les deux pieds et à les maintenir superposés.

La tête, de profil à gauche, est également coiffée d'un turban, fait d'un linge simplement enroulé, retenu par un tour de l'étoffe passée sous le menton et laissant échapper par-dessous quelques-unes des boucles de la chevelure. Une large plaque de métal, ornée de cabochons de pierreries, en orne la face antérieure. Une barbe courte, disposée en mèches régulières et frisées, encadre le visage, dont l'aspect est moins âpre, moins vieilli que chez le type précédent. Le profil en est plus régulier et les traits, bien que ridés et un peu déformés par l'âge, offrent des lignes plus fines que celles de la figure de Nicodème. On sent ici une recherche très évidente, faite dans le but d'agrandir, d'affiner le

(*Phot. de l'auteur*)

JOSEPH D'ARIMATHIE

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

(*Phot. de l'auteur*)

JOSEPH D'ARIMATHIE ET LA MADELEINE

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

modèle, afin de lui communiquer le caractère noble et distingué que réclamait le personnage.

Le costume, avons-nous dit, est d'une grande richesse. Il se compose d'une tunique assez ample, à manches bouffantes, descendant jusqu'aux genoux et serrée à la taille par une ceinture de cuir à laquelle est suspendue une sacoche entr'ouverte. De riches galons courent sur ce vêtement, bordant sur les épaules une sorte d'empiècement rapporté, fait d'un carré de tissu broché; dans la trame se dessinent de grandes fleurs dont la forme rappelle la fleur de lis héraldique. Un ample manteau est négligemment jeté sur l'épaule gauche. Ramené en partie sur la cuisse, il retombe ensuite jusqu'à terre, formant une masse de plis un peu serrés. Les jambes du personnage sont nues; les pieds portent des sandales retenues par des lanières passées entre les orteils et nouées à la cheville.

La Madeleine. — Ce personnage est, sans aucun doute, le morceau de sculpture le plus achevé du Sépulcre. Il est aussi, avec l'ange — et nous en avons expliqué la cause — celui qui présente, dans sa pose et dans son costume, la plus visible recherche. Il dut, nous l'avouons, paraître singulièrement beau aux contemporains de l'œuvre, et ses ajustements somptueux, ses riches bijoux, font peut-être plus vivement ressortir la simplicité avec laquelle le maître a traité la plupart des personnages de son groupe.

Agenouillée sur le sol de la grotte funéraire, le buste penché en avant, Madeleine se fait l'aide de Joseph d'Arimathie et maintient avec lui les pieds de son divin Maître. Dans un mouvement d'une spontanéité admirable, sa tête s'incline humblement et ses lèvres effleurent délicatement les pieds du Christ. Sa bouche

s'entr'ouvre pour laisser exhaler ses plaintes, et son regard, voilé de pitié et de douleur, contemple avec une tristesse affectueuse le corps que, dans sa foi ardente, elle semble vouloir disputer au tombeau.

Cette pose, extrêmement heureuse, qui rappelle immédiatement la scène qui doit, à travers les âges, immortaliser la mémoire de la pécheresse pénitente, Richier l'a su traduire avec un art infini, une science très sûre, une habileté qui n'est nulle part en défaut.

La tête, d'un individualisme assez serré, offre bien ce caractère de portrait que lui attribue la tradition. Les traits, un peu forts, comme du reste tout l'ensemble de la personne [1], présentent une parfaite régularité. Ils expriment une douleur intense, mais résignée et calme, à laquelle vient se mêler, à travers la douceur du regard, un sentiment profond d'adoration et de respect. Une longue chevelure, descendant bien au-dessous de la ceinture, encadre le front de ses bandeaux plats et symétriquement disposés. Un linge roulé, natté avec les tresses ondulées, forme une sorte de voile dont les plis, ramassés sur la nuque, devaient pouvoir, en se relevant, tomber jusque sur le front et couvrir la partie supérieure de la coiffure [2]. Le cou et les épaules, entièrement dégagés par le décolletage de la robe, sont d'une remarquable souplesse. Le gracieux mouvement qui les abaisse

---

1. Les mêmes caractères se retrouvent à Briey et il est facile de se rendre compte, en comparant les deux figures, que la même personne, à une vingtaine d'années d'intervalle, a servi de modèle à l'artiste. Le Calvaire de Briey se trouvant daté par l'acte de fondation, on peut ainsi, à quelques années près, dater le Sépulcre de Saint-Mihiel. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

2. Dans une des scènes peintes sur la face extérieure d'un volet du triptyque de Pont-à-Mousson, et représentant la résurrection de Lazare, Madeleine porte une coiffure et un costume presque semblables à celui de notre statue.

(*Phot. de l'auteur*)

LA MADELEINE

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

est d'un dessin précis et ferme; les formes sont modelées avec une habileté supérieure, qui dénote un talent consommé. Une double chaîne, artistement ciselée, se détache sur la nudité des chairs et vient se réunir à l'agrafe en forme de broche qui ferme l'ouverture du corsage.

Le vêtement, traité avec une grâce et un goût parfaits, rappelle de très près celui de la statue du même personnage au Calvaire de Briey. Il se compose d'une robe longue et sans manches, amplement taillée dans une étoffe un peu ferme qui laisse largement à découvert la poitrine et les épaules. Très remarquablement drapée, elle enveloppe, dans la riche ondulation de ses plis, un peu trop maniérés peut-être, mais toujours parfaitement logiques, un corps dont elle épouse toutes les formes, dessine tous les mouvements. Un corsage intérieur, plus fermé, recouvre la poitrine. L'échancrure carrée de sa partie supérieure est garnie d'une bande brodée et il forme, sur le dos et le devant de la poitrine, un plissé délicatement modelé sur le nu, qu'il voile d'une façon aussi modeste que gracieuse. Les manches, assez étroites, sont fendues en dessous dans toute leur longueur. Resserrées de place en place par des liens, elles laissent échapper, par les ouvertures ainsi formées et par d'autres fentes assez nombreuses, les plis bouffants de la tunique intérieure dont l'effet ne manque pas d'une certaine originalité. Elles se terminent par une masse d'étoffe enroulée et tombante d'où émergent deux mains très délicates, aux doigts fins et allongés.

Au-dessous de la large ceinture d'étoffe qui serre la taille, en comprimant un peu les formes, tombe une seconde ceinture assez lâche, garnie d'ornements en relief, dont les extrémités se joignent sous une boucle en forme de coquille d'où pend une longue chaîne de métal aux anneaux allongés et aplatis. Un man-

teau, ou plutôt une longue écharpe, est jeté sur ce riche costume. Ses replis ondoyants modèlent le mouvement général du corps; très artistement agencés, ils accusent la souplesse et la gracilité de la pose. Ils s'étalent ensuite largement sur le sol, enveloppant, dans leur chute ingénieusement combinée, toute la partie inférieure du corps et ne laissant apercevoir que l'extrémité d'un pied nu, dont la sandale est presque complètement détachée.

PERSONNAGES DU SECOND PLAN

Les trois personnages placés au second plan du Sépulcre forment un groupe également bien complet, mais d'aspect beaucoup plus simple que le premier. La recherche, en tous cas, y est moins sensible et l'on n'y rencontre pas tous ces minutieux détails accessoires des premières figures, dans lesquels l'artiste semble avoir voulu, surtout, étonner par son habileté. L'ensemble y gagne en franchise et l'effet, souligné par la spontanéité des gestes, la sincérité des expressions, est plus juste et plus vrai.

Cette composition nous rappelle, mais agrandie et transformée, la scène que nous avons vue se dérouler au pied de la croix du Calvaire d'Hattonchâtel et celle que, plus tard, nous avons rencontrée, en partie, dans le groupe de la Pâmoison conservé dans l'ancienne abbatiale de Saint-Mihiel. Inspirée évidemment des deux autres, elle présente cependant un tout autre caractère, et demeure en parfaite harmonie avec l'œuvre au milieu de laquelle elle se trouve placée.

La Vierge. — Le type choisi par Richier pour représenter la mère du Sauveur est d'une réelle noblesse, d'une beauté tou-

chante et vraie. C'est là, on le sent, une figure très locale, un peu âgée déjà, mais dont le maître a longuement étudié et harmonisé les traits, en effaçant tout ce qui s'y pouvait rencontrer de choquant ou de vulgaire.

Jamais, avons-nous dit en parlant du groupe de l'abbatiale, l'artiste n'a atteint, dans un de ses personnages et par des moyens aussi simples, une perfection, une dignité d'expression comparables à celle de sa « Mater Dolorosa ». Ce qui était vrai pour l'ouvrage en question l'est plus encore, à notre sens, pour celui qui nous occupe.

La figure, amaigrie au point de sembler anguleuse, est d'une grande finesse de lignes. Les traits sont contractés, tirés, mais on ne saurait dire qu'ils soient altérés. Le visage, tristement incliné sous le poids d'une douleur immense, porte l'empreinte des angoisses sans nombre qui ont torturé la Vierge au cours de la Passion de son fils. Arrivée maintenant à la dernière phase du drame qui a broyé son cœur maternel, au moment où les disciples, arrêtés un instant dans leur marche vers le tombeau, ont déposé une dernière fois sous son regard le corps inanimé de leur Maître, elle sent ses forces la trahir de nouveau. Sur le point de défaillir, comme au Calvaire, elle tombe chancelante entre les bras de saint Jean et de Marie-Cléophée.

Le corps, bien proportionné, d'une grande délicatesse de formes, est d'une stature assez élevée. Fléchissant et affaissé sur lui-même, sa chute paraît imminente, et l'appui combiné de saint Jean et de Marie-Cléophée arrive juste à point pour l'empêcher de s'abattre sur le sol. La tête penchée s'incline légèrement sur la droite; le bras droit tombe sans force le long du corps et celui de gauche (la main jadis brisée a été assez mal refaite) s'appuie sur celui de l'apôtre, dont le mouvement le ramène en arrière.

Le voile des veuves, traité avec une merveilleuse souplesse et drapé exactement comme ceux que nous avons vus jusqu'ici, abrite le visage sous ses larges plis débordants. Il jette sur la face une ombre discrète et douce qui vient encore en accentuer l'expression douloureuse. Une longue robe à manches collantes, étroite et très simple, revêt le corps. Croisée sur la poitrine, dont elle accuse vaguement les formes, elle laisse le devant du cou à découvert. Un long manteau tombant, jeté sur l'épaule droite et ramené en avant du corps où il se rattache au côté de la ceinture, complète cet ajustement. Sobrement drapé, il tombe en larges plis jusqu'à terre, dissimulant presque entièrement la robe et laissant à découvert l'extrémité des pieds, qui sont nus, contrairement à ce que voulait la règle presque invariable de la tradition.

Saint Jean. — Ce dernier personnage a, dans toute son attitude, quelque chose de subit, d'imprévu, que l'artiste a su très habilement traduire. On voit que, surpris par la défaillance de la Vierge, il s'est hâté de la secourir et son mouvement très spontané, d'ailleurs fort juste, semble vouloir soulever au-dessus du sol le corps qu'il a saisi sous les bras.

Saint Jean, placé un peu en arrière de la Vierge, qu'il domine de sa haute stature, se penche vers elle avec sollicitude. Nous avons vu ce visage imberbe, maigre, osseux, à maint prêtre d'une trentaine d'années. Son regard anxieux se fixe sur la Vierge dont il partage l'affliction et dont le reflet se peint sur sa propre physionomie.

La pose de l'apôtre est ici plus dégagée, plus souple que dans le groupe de l'ancienne abbatiale; la draperie est également moins raide, moins sèche, bien que le costume diffère assez peu. C'est une longue tunique ajustée au corps, laissant le cou entièrement

(*Phot. de l'auteur*)

LA VIERGE, SAINT JEAN ET MARIE-CLÉOPHÉE

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

dégagé, munie de manches étroites boutonnées aux poignets, sur laquelle vient se draper un long manteau posé transversalement et négligemment jeté sur l'épaule droite.

Marie-Cléophée. — Parmi les figures, toutes si intéressantes et si animées du Sépulcre, celle-ci nous a toujours paru la plus sincère et la plus vraie. Il y a, dans cette physionomie aux traits fins et expressifs, une grâce parfaite, une harmonie charmante. La pose est d'une précision, d'une justesse admirables, et rarement l'artiste a su atteindre, avec des moyens aussi simples, une pareille intensité de vie.

Voyant la Vierge prête à défaillir, Marie-Cléophée se porte vivement à son aide. Ses bras se tendent en avant, sa jolie tête se penche avec une crainte émue et affectueuse vers celle de sa sainte parente, à laquelle elle semble vouloir prodiguer ses encouragements et ses soins.

La coiffure garde un caractère tout à fait local. C'est une sorte de bonnet à fond plat, maintenu sur la tête par la chevelure nattée, puis enroulée et nouée à l'entour. Le vêtement, lui aussi, sent le terroir. Il se compose d'une robe étroite, ajustée à la taille et tombant des épaules jusque sur le sol. Cette robe, assez ouverte au col, est très élégamment plissée sur la poitrine. Elle laisse à découvert un cou bien dessiné, entouré par les nombreuses petites fronces dont l'ouverture est garnie.

Le manteau avec son agrafe à l'antique, nous fait l'effet d'un accessoire de pure convention. Il sent le décor et le théâtre, son origine doit être italienne. Jeté transversalement sur le corps et fixé sur l'épaule droite au moyen d'une broche ronde, il descend le long du corps en plis très gracieux. Relevé à la hauteur de la hanche droite, il est noué à une ceinture de cuir à laquelle est

suspendu un vase à parfums. Sa partie postérieure et l'extrémité offrent un envolement des plus heureux.

LES SAINTES FEMMES

Marie-Salomé. — Pour le type comme pour le costume, cette figure offre plus d'un point de contact avec la précédente. Les traits cependant n'ont point cette finesse qui rend si attachante la figure de Marie-Cléophée. Les lignes sont plus épaisses, le corps plus lourd et la taille plus élevée. L'âge aussi paraît différent. Néanmoins, les formes sont bonnes et l'ensemble est bien proportionné.

Le voile rejeté en arrière, les cheveux tombant sur les épaules, le manteau dégrafé et retenu à la ceinture afin de ne point gêner le mouvement, Salomé nous apparaît revêtue de cette robe longue et ajustée à la taille, laissant à découvert une sorte de chemisette finement plissée, dont les exemples sont nombreux dans l'atelier.

Absorbée tout entière dans son rôle, son regard se porte, rapide et interrogateur, vers la scène principale. Le corps penché en avant, les bras tendus dans un geste large et gracieux, elle étend à la hâte, au fond du tombeau de pierre, un linceul que l'on croirait de fine toile, tellement le maître en a soigneusement agencé et rendu tous les plis.

Le tombeau, contre lequel cette figure est appuyée, est rectangulaire et affecte la forme d'un sarcophage antique. L'artiste, vu le peu de profondeur de l'enfeu, n'a pu en faire figurer qu'une assez faible partie, défaut qui se trouve masqué par le corps de Salomé, posé de trois quarts. La cuve, assez élevée, est décorée

(*Phot. de l'auteur*)

MARIE-SALOMÉ

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

sur la face latérale apparente de légers rinceaux à l'italienne, rappelant d'assez près les ornements du plafond de la maison de l'artiste. Le bord supérieur, d'une faible saillie, est orné d'une doucine; une plinthe, sur laquelle se profile une moulure identique, est figurée à la base.

Véronique (?). — L'introduction, à Saint-Mihiel, de cette femme que le thème traditionnel ne comportait pas d'ordinaire, constitue, nous l'avons dit, une innovation peu commune. Rarement, en effet, les femmes qui accompagnent la Vierge dans les scènes de la Mise au tombeau dépassent le nombre de trois : Marie-Madeleine, Marie-Cléophée et Marie-Salomé. Ces deux dernières ayant d'ordinaire des attributs très vagues, vases à parfums ou linges destinés à la sépulture, il est assez difficile de les distinguer l'une de l'autre. Une d'elles cependant — c'est le cas à Chaource (Aube), dont le Sépulcre est daté de 1515 — porte, presque sous le bras, la couronne d'épines posée sur un linge. Mais elle ne constitue pas, comme dans le cas présent, un personnage nouveau dont l'apparition doive être signalée.

Richier ayant, ainsi que nous l'avons dit, bouleversé sur bien des points l'ordonnance traditionnelle, avait besoin, pour l'équilibre de sa composition, d'une figure qui fût en quelque sorte le parallèle, le pendant, si l'on veut, de la sainte femme placée par lui à l'extrémité gauche du groupe. Le thème ordinaire ne le lui fournissant pas, il imagina, soit de toutes pièces, soit d'après quelque souvenir, cette quatrième femme, désignée à Saint-Mihiel sous le nom de Véronique. Il la plaça à droite du groupe, sur la même ligne que les figures du premier plan, et mit entre ses mains la couronne d'épines. Sa présence alors devient tout à fait naturelle et complète, en fermant pour ainsi

dire le cortège, cette sorte de convoi funèbre que l'artiste semble avoir voulu représenter.

Le nom consacré par l'usage est-il bien celui qui convient à cette figure ? Il est permis d'en douter. Jamais, dans l'iconographie, Véronique n'a été représentée portant la couronne d'épines.

Véronique, d'après le récit des Apocryphes, est cette femme qui, alors que le Christ, conduit par ses bourreaux, se dirigeait vers le Calvaire, chargé de l'instrument de son supplice, s'approcha de lui et essuya son visage souillé de sueur, de poussière et de sang, avec un linge dont elle s'était munie dans ce but. Rentrée dans sa demeure, elle vit, à sa grande surprise, la face de Jésus empreinte sur le voile dont elle venait de faire un si charitable usage.

S'inspirant de cet épisode, l'art, dès le quatorzième siècle, a toujours représenté Véronique tenant à deux mains, par les extrémités supérieures, un linge souple et faisant des plis, sur lequel la face du Christ apparaît entourée de rayons en croix. De là, du reste, lui vient son nom, fait de deux mots latins, *vera* et *icon* (du grec εἰκών) qui signifient *portrait authentique*. Détourné de son sens primitif, il désigne maintenant la personne, alors qu'en réalité, il ne s'appliquait qu'à l'objet qui se voyait dans ses mains : le « Véronique », comme on disait au quinzième siècle. D'ailleurs, le vrai nom de cette femme — toujours d'après les Apocryphes — était Bérénice [1] et certaines traditions, plus invraisemblables les unes que les autres, la disent d'origine gauloise.

Richier, lui ayant donné, à Hattonchâtel, sa caractéristique ordinaire, n'eût pas manqué de faire de même au Sépulcre, si la tradition lui eût permis de l'y faire figurer. Ce n'est donc pas, à

---

1. Ce nom n'est pas autre chose qu'une nouvelle corruption.

(*Phot. de l'auteur*)

VÉRONIQUE

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

proprement parler, une Véronique qui se rencontre ici, mais bien une sainte femme, une *myrrhophore,* comme disent les Grecs qui, dans leur iconographie, les admettent en bien plus grand nombre que nous. Comme les textes évangéliques [1] ne désignent nommément que trois femmes dans le récit de l'ensevelissement du Christ, et qu'il fallait bien, pour le public, donner un nom à ce personnage jusqu'alors inconnu, on choisit celui de Véronique, qu'un rapprochement lointain pouvait à la rigueur autoriser.

Arrêtée dans sa marche par la halte des ensevelisseurs, Véronique — gardons-lui son nom — jette un regard empreint d'une profonde tristesse sur la lourde couronne qu'elle porte sous le bras droit, un des bords appuyé contre sa ceinture. Le geste, assez anguleux, paraît un peu gêné. Le bras gauche est collé au corps et la main qui touche la couronne est munie d'un linge, comme si le personnage craignait, par le contact des doigts, de profaner cette relique.

Le corps, posé d'aplomb, oblique vers la droite et la tête, penchée en avant, apparaît entièrement de profil. Le voile, tombé sur les épaules, laisse à découvert une longue chevelure dénouée dont les mèches encadrent le haut du front et les joues. Le visage est d'un aspect assez jeune; les lignes en sont très régulières et le regard abaissé semble immobilisé dans une contemplation douloureuse.

Les manches larges et relevées d'une longue robe laissent

---

1. Saint Mathieu, XXVII, 56; saint Marc, XVI, 1. Saint Luc cependant, chap. XXIV, v. 10, mentionne une autre femme qu'il désigne sous le nom de Jeanne: « Erat autem Maria Magdalene, et *Ioanna,* et Maria-Jocobi ». Bien que très rarement citée dans les anciens commentateurs des Évangiles, et presque jamais représentée dans les monuments figurés, il se pourrait cependant que se soit cette quatrième personne que l'artiste ait placée ici. Le nom de Jeanne, en tout cas, conviendrait beaucoup mieux à notre statue que celui de Véronique.

apercevoir une partie des bras nus. Ce vêtement, fermé par une attache invisible à la naissance du cou et ingénieusement lacé sur le devant de la poitrine, descend jusque sur le sol, enveloppant entièrement les pieds dans la chute de ses plis [1]. Le manteau, tombé comme le voile, demeure fixé par la ceinture autour de la taille et paraît former ainsi une sorte de jupe assez courte, cassée de plis transversaux, recouvrant en partie la première.

Comme toutes celles que nous avons rencontrées dans les œuvres de l'atelier, la couronne tenue par Véronique conserve un aspect massif et lourd. L'artiste l'a traitée avec son ordinaire souci d'exactitude, poussant le fini presque à l'excès, s'attachant à reproduire toutes les cassures et toutes les épines. L'illusion est pour ainsi dire complète et l'on croirait voir, posée entre les mains de la statue, une couronne véritable, faite de branchages épineux, tressés avec un soin que ne durent certainement pas prendre les bourreaux du Christ.

PERSONNAGES SECONDAIRES

L'Ange. — Ce messager céleste, qui paraît être une particularité des sépulcres de la région lorraine, n'avait pas, croyons-nous, été conçu pour la place qu'il occupe aujourd'hui dans le groupe. Il donne l'impression d'un personnage au rôle mal défini, dont les continuateurs de l'œuvre, peu renseignés sur la pensée du

1. « Le bas de la robe de Véronique, sous prétexte de remplacer son socle pourri et menaçant ruine, a été refait ; ses pieds ont été supprimés au moyen de nouveaux plis à la robe, qui traîne à terre autour d'elle contre toute raison. Pour comble de témérité, elle a été exhaussée de plusieurs centimètres, sans respect des dispositions de l'auteur, en sorte qu'aujourd'hui, cette femme, devenue colossale, peut rivaliser de taille avec ses voisins qui sont des hommes de première force. » Dumont, *lib. cit.*, t. III, p. 330.

maître, ou gênés par l'étroitesse du local qui leur était concédé, se seraient débarrassés en le logeant vaille que vaille — comme du reste le chef des gardes et les deux joueurs — dans un angle dont ils voulaient, au détriment de la perspective, masquer le vide à tout prix. La légende, sans aucune apparence de raison, s'en est emparée et en a fait le portrait de l'artiste.

Rien, dans cette figure, ne nous paraît justifier une pareille prétention et nous avons dit ailleurs où s'en trouvait le prototype. C'est l'agrandissement mathématique, pourrait-on dire, avec seulement une modification de la chevelure, du saint Jean du groupe de l'Ensevelissement, à Hattonchâtel. La physionomie carrée, aux lignes anguleuses, est bien, comme toutes les autres, inspirée du type local, mais son individualisme est des plus vagues. Aucun trait personnel ne peut se trouver dans ce visage doucereux et affiné à dessein. Il s'y remarque surtout un air de jeunesse que Ligier ne pouvait plus avoir vers l'époque où il tailla son groupe.

La particularité la plus curieuse de cet ange est certainement son costume. Rien, dans le long vêtement aux plis multiples et maniérés dont il est revêtu, ne rappelle le costume gracieux et simple des angelots gothiques que nous trouvons, par exemple, sur la corniche du mausolée de René II [1]. Au Sépulcre de Saint-Martin de Pont-à-Mousson, dont la date est indécise, mais certainement antérieure à celui de Saint-Mihiel, et les auteurs inconnus, les anges, porteurs comme le nôtre des instruments de la Passion, sont encore habillés selon la mode gothique : tunique longue à collet rabattu, légèrement serrée à la taille, cou enve-

1. Un ange porte-enseigne, sculpté sur le linteau de la porte d'une vieille maison de Toul, nous fournit à ce sujet un exemple très typique. Nous en donnons la reproduction en tête du chapitre IV, p. 47. Il n'est pas antérieur aux dernières années du quinzième siècle.

loppé d'une sorte d'amict. Il en va tout autrement ici et, à vrai dire, l'accoutrement est si bizarre qu'il est aussi difficile à déterminer qu'à décrire.

C'est bien, à la rigueur, une robe ou tunique, mais rien jusqu'ici, dans aucune des œuvres de l'artiste, ne nous a fourni semblable modèle. On remarque au col une sorte de bourrelet; le vêtement, très plissé sur la poitrine et sous les bras, est muni de manches à crevés. Une cordelière le serre à la ceinture et je ne sais quel artifice le fait largement bouffer à la hauteur des hanches. De là jusqu'aux pieds, une coupure latérale le partage en deux pans qui forment une série d'envolements et de complications étranges. Des boutons, placés de distance en distance, rapprochent ces pans à des intervalles à peu près égaux et, aux travers des fentes ainsi formées, on aperçoit les jambes nues [1].

Ce costume très compliqué mais lourd, en dépit de la multitude de ses plis longs et maniérés, est, de toute évidence, un emprunt fait à quelque œuvre italienne. Si le travail n'était pas identiquement le même que celui des autres figures, si la draperie, quelle qu'en soit la bizarrerie, ne conservait pas toujours une rigoureuse logique, on serait presque tenté d'attribuer ce morceau à une main étrangère. A qui Richier a-t-il emprunté son modèle ? Très probablement à l'atelier de Dominique Florentin, durant son séjour à Joinville. Certaines des figures conservées du mausolée de Claude de Guise nous offrent des draperies presque analogues, bien que plus compliquées encore,

---

1. Dans l'église Saint-Jean, de Joigny (Yonne), on remarque, sur la face du sarcophage d'un groupe de la Mise au tombeau, des anges porteurs d'écussons dont le costume rappelle de très près celui de l'ange du Sépulcre de Saint-Mihiel. C'est l'œuvre de quelque atelier italien, classé par M. P. Vitry parmi les ateliers secondaires qui rayonnaient autour de ceux de Paris, Tours et Gaillon. Voir p. 173.

(*Phot. de l'auteur*)

L'ANGE PORTE-CROIX

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

et quelques œuvres de la région troyenne nous présentent des personnages costumés d'une façon bien peu différente.

Debout, les bras allongés et les mains jointes, l'ange laisse tomber un regard de douloureuse compassion sur la scène à laquelle il se trouve mêlé. Un pli amer contracte son visage où se lit un profond chagrin ; un sanglot paraît s'échapper de ses lèvres entr'ouvertes. Sa haute stature, sa tête aux longs cheveux bouclés, ses traits fins, réguliers et pensifs, font involontairement songer aux vers naïfs que nous avons cités plus haut. Légèrement incliné en avant, il se penche dans la direction du cadavre du Christ, et ce mouvement, assez accentué, arrondit le dos et fait paraître le buste un peu court. L'ensemble de la pose, alourdie par deux grandes ailes largement ouvertes, conserve néanmoins, grâce au mouvement de la draperie et à la position des pieds nus, dont l'un touche à peine le sol, un certain caractère de grâce et d'élancement.

Le personnage s'appuie sur le montant d'une grande croix fichée dans le sol. La tête la frôle au passage et les deux bras l'entourent.

A cette croix, et d'une façon qui ne s'explique guère, sont fixées, à la hauteur des bras de l'ange dont le mouvement semble les retenir, deux baguettes assez longues, terminées par des boules saillantes et légèrement aplaties. On a beaucoup discuté sur le sens et la signification de ces objets un peu hétéroclites, dans lesquels certains sont allés jusqu'à voir les baguettes du tambour autour duquel sont accroupis les deux gardes. L'idée était plutôt bizarre.

Au Sépulcre de Saint-Martin de Pont-à-Mousson, dans lequel figurent, ainsi que nous l'avons dit, deux anges porteurs des instruments de la Passion, placés dans le fond de l'enfeu, à chaque ex-

trémité du groupe et mêlés pour ainsi dire aux personnages traditionnels, on remarque, entre les mains de l'ange debout dans

(*Phot. de l'auteur*)

SÉPULCRE DE SAINT-MARTIN DE PONT-A-MOUSSON — L'ANGE PORTEUR DU FOUET DE LA FLAGELLATION

l'angle gauche, un instrument analogue, sur la destination duquel ne peut s'élever aucun doute. Ce n'est pas autre chose qu'un fouet, à manche assez court, terminé par des boules apla-

ties, absolument comme à Saint-Mihiel. A la partie supérieure sont fixées deux lanières longues et étroites, subdivisées vers leur extrémité en deux fines bandelettes le long desquelles se remarquent, non des nœuds, mais des boules, dont la grosseur va en diminuant de la première à la dernière. C'est, à n'en pas douter, le fouet à lanières plombées employé par les bourreaux du seizième siècle. L'artiste a figuré les fouets de la Passion semblables à ceux dont on se servait de son temps dans les exécutions criminelles. A Saint-Mihiel, malheureusement, les lanières, que le sculpteur n'avait pu tailler dans la pierre, et qui devaient être des lanières réelles, ont depuis longtemps disparu. Cet accident explique, sans cependant les justifier toutes, les confusions qui ne pouvaient manquer de se produire.

L'ange du Sépulcre de Saint-Mihiel est donc, on n'en peut douter, un ange porteur des instruments de la Passion. Il est permis de se demander, en raison des exemples certainement antérieurs de Saint-Martin de Pont-à-Mousson [1], de Bayon [2], d'Épinal, de Nomeny, de la cathédrale de Metz, et, en somme, de

---

1. Le Sépulcre de l'église Saint-Martin de Pont-à-Mousson, dont nous donnons une vue d'ensemble à la page 239, en tête du chapitre XII et un détail à la page ci-contre, nous paraît devoir être attribué aux dernières années du quinzième siècle. C'est, en tous cas, le plus ancien de tous ceux dont nous ayions rencontré des vestiges dans la région lorraine. Nous ne serions pas éloigné de penser, tant la ressemblance — au moins quant à la disposition et au nombre des personnages — est frappante entre ces différents monuments, que celui de Pont-à-Mousson resta longtemps le prototype de tous les autres. Nous n'avons pu découvrir, malgré d'assez nombreuses recherches, aucun document relatif à cette œuvre ou à ses auteurs ; elle diffère notablement des œuvres lorraines contemporaines et nous croyons pouvoir l'attribuer à quelque atelier rhénan.

2. Voir la reproduction en tête du chapitre XIII, page 271. Ce groupe, placé aujourd'hui dans l'église paroissiale de Bayon, avait été érigé dans l'église de l'hospice, supprimée à la Révolution. Une chapelle, dite du Saint-Sépulcre, y avait été fondée et construite par Didier Petitpain « bouchier audict Bayon ». L'acte de fondation est du 12 décembre 1515 (Arch. de Meurthe-et-Moselle, H, 840). Les

tous les sépulcres de la région, si un personnage analogue, chargé d'autres objets symboliques, ne devait pas, dans le plan primitif du maître, figurer à l'autre extrémité du groupe. La chose nous paraît possible. Mais, comme le local actuel était beaucoup trop étroit pour permettre de l'y loger, les continuateurs de l'œuvre ne l'auraient pas utilisé et on ignorerait ce qu'il est devenu. Ceci, il est à peine besoin de le dire, est pure hypothèse, mais il était bon, croyons-nous, d'attirer l'attention sur ce point.

Les dimensions de la croix, telle que nous la voyons aujourd'hui, sont hors de proportion non seulement avec les personnages, mais aussi avec la base même de cette croix, qui est ancienne. Il est visible que, primitivement beaucoup trop haute, elle a été rognée, dans le but de proportionner sa hauteur à celle de l'enfeu. La partie supérieure, du reste, est en bois peint et non en pierre comme la base [1].

On remarque également, posés sur le sol, à proximité des pieds de l'ange, le marteau employé pour enfoncer les clous et la tenaille qui servit à les extraire lorsque le cadavre du Christ fut détaché de la croix. Ces objets, difficiles à apercevoir dans la disposition actuelle, nous paraissent prouver, ainsi que nous l'avons indiqué en essayant de reconstituer le groupement primitif, que le personnage devait, dans la pensée de l'auteur, figurer sur un plan plus élevé et plus éloigné.

Les clous, que le sculpteur n'a également pas omis de figurer,

---

personnages de ce Sépulcre — sauf les gardes qui n'existent plus — sont les mêmes qu'à Pont-à-Mousson et leur disposition est identique. L'exécution, surtout pour certaines figures, est très inférieure et dénote des ouvriers différents et de valeur inégale. L'œuvre nous paraît, cette fois, d'origine lorraine, mais nous ne savons à qui l'attribuer.

1. Cette partie elle-même a été diminuée lors des restaurations de 1863.

(*Phot. de l'auteur*)

LE CHEF DES GARDES

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

gisent à terre aux pieds de Nicodème. Ce sont des tiges longues, acérées, munies d'une grosse tête pyramidale, dont l'extrémité est légèrement aplatie, et de tous points semblables aux clous que nous avons remarqués fixant sur leur haute croix de bois les christs attribués à l'atelier.

Le chef des gardes. — Nous devons aussi, pour ce dernier personnage, rejeter comme tout à fait impropre le nom de *Centurion* sous lequel on est habitué de l'entendre désigner. Le centurion, que les Apocryphes appellent Cassius, et dont l'Évangile fait le témoin de la mort du Christ dont il proclama la divinité en face de la Croix, n'est pas à sa place dans la scène de l'Ensevelissement. Il ne faut voir, dans la figure ainsi appelée, que le chef des satellites préposés par le Sanhédrin à la garde du tombeau de Jésus et qui, selon toute apparence, n'étaient autres que les bourreaux qui l'avaient crucifié.

Cette figure, comme celle de l'ange, est rendue très curieuse par son harnachement à l'antique, très fantaisiste toutefois, inspiré sans doute de quelque œuvre italienne, ou, plus probablement, emprunté au théâtre. Son origine, en tous cas, n'est pas douteuse. Reléguée dans un angle obscur et bas, en partie dissimulée derrière la saillie du pied-droit, sa pose paraît, en raison de la stature du sujet, plus grand que les autres personnages, gênée et même étriquée. L'ensemble en est plutôt médiocre.

Le visage du chef des gardes est vraiment celui d'un vieil officier subalterne, pas très intelligent. Assis sur un bouclier posé à terre, la main droite appuyée sur la hanche, serrant dans la main gauche le culot ciselé d'une lance dont la tige a disparu, il paraît songer, mais à tout autre chose qu'à la scène qui se déroule à quelques pas de lui.

Une toque bizarre, faite d'un réseau métallique, couvre la tête du personnage ; une barbe crépue et courte encadre la figure aux traits rudes et bien accentués. Le vêtement n'est composé que d'une cuirasse, ajustée aux formes du corps, ouverte à sa partie supérieure par une large encolure carrée, garnie d'ornements à l'antique. Le plastron est orné de rinceaux largement étalés, traités avec beaucoup d'élégance et de légèreté. De longues lanières, en forme de lambrequin, tombent sur les cuisses et le haut des bras nus. Les jambes sont nues également et recouvertes en partie par les tiges montantes et très ornées de chaussures de même origine et du même style que la cuirasse.

Les deux joueurs. — Dans le but d'établir un violent contraste et de mettre plus en évidence le caractère grave et religieux des autres personnages de son groupe, Ligier a traité ces deux derniers avec un naturalisme presque excessif qui met bien en relief leur manque absolu de sens moral et de dignité. Ces physionomies grossières, avinées et brutales, lui étaient du reste imposées pour ainsi dire par la tradition, qui donnait d'ordinaire aux bourreaux du Christ les traits les plus ignobles et les plus repoussants. Nous avons dit plus haut quels étaient les personnages qui avaient pu inspirer l'artiste ou lui servir de modèles.

Il doit, dans la sculpture française, exister peu de morceaux où la vie soit rendue avec une pareille crudité. L'attitude, l'expression, le geste, tout est d'une vérité, d'une intensité extraordinaires et révèle un observateur doué d'une acuité de vision plutôt rare, un praticien d'une habileté consommée. Il semble avoir saisi, non pas seulement le type, mais sa pensée même, et il est parvenu à la traduire, à l'immobiliser plutôt,

(*Phot. de l'auteur*)

LE JOUEUR GAGNANT

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

(*Phot. de l'auteur*)

LE JOUEUR PERDANT

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

dans une contraction des lèvres, un pli de la joue, un imperceptible mouvement de la main. Il y a dans le geste, dans le regard, dans l'expression bourrue et triviale de ces deux soudards, de la joie, de l'inquiétude, du dépit et de la rage!

Accroupis l'un et l'autre à l'arrière-plan de la scène, autour du haut tambour qui leur sert de table de jeu, leur costume n'est pas, comme celui de leur chef, un costume à l'italienne; il reproduit le harnachement des troupiers de l'époque.

Le personnage de gauche a la tête nue; une masse de cheveux rudes et crépus couvre son crâne; sa face est entièrement rasée. Un justaucorps collant, attaché par deux boutons sur l'épaule gauche et orné au col et aux épaules de garnitures dentelées, couvre sa poitrine. Des aiguillettes et des houppes tombent sur les bras, recouverts de pièces d'armures métalliques; des crevés symétriquement disposés garnissent le haut des chausses. Le manteau est rejeté en arrière, la main gauche est gantée, tandis que la droite, celle qui manie les dés, est nue.

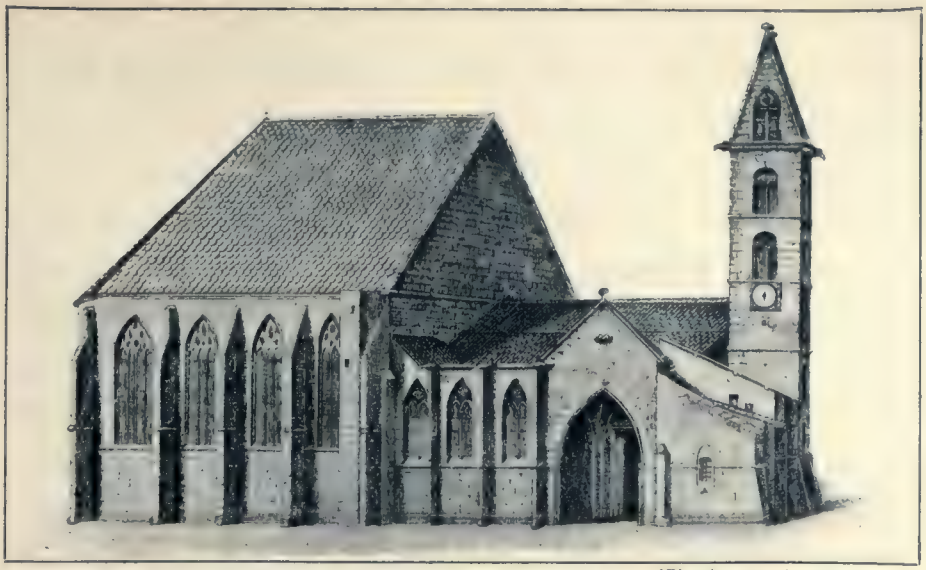
Le compagnon qui lui fait face porte une coiffure singulière, munie d'une sorte de couvre-nuque qui tient à la fois du turban oriental, du béret et de la résille. Il est vêtu d'une cotte de mailles recouverte d'une cuirasse de fer, dont les parties antérieure et postérieure se rattachent sur les épaules au moyen de lanières. Une longue courroie passée sous le menton supporte une calebasse qui pend derrière le dos. Le bras gauche est appuyé en partie sur un cartouche assez bizarrement découpé, dont le vulgaire a fait un *quartier de lard,* comme il a du reste qualifié de *miche de pain* la gourde suspendue au col.

La figure du premier partenaire, mal partagé par le sort, regarde d'un œil profondément étonné le chiffre indiqué par les dés. Un mécontentement non dissimulé se lit sur son visage

maussade, aux traits épais et flasques. Son front se plisse dans un mouvement de colère; ses lèvres se pincent dans un rictus de dépit; sa main gauche se crispe sur la bourse, qu'il paraît peu disposé à céder à son compagnon plus heureux.

Celui-ci, fort réjoui de son aubaine, ainsi qu'en témoigne le geste de sa main qui s'apprête à ramasser l'enjeu, ne présente pas un caractère plus relevé. Sa face, détendue par le sourire satisfait que le succès amène sur ses grosses lèvres sensuelles, est d'une vulgarité peu commune; ses yeux ont un regard béat, presque hébété, et le visage rasé, aux lignes flasques et ridées, offre l'aspect peu engageant d'un vieux routier avili par tous les excès et prêt à toutes les besognes.

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL — DÉTAIL DE LA CUIRASSE DU CENTURION



(*D'après une ancienne estampe*)

SAINT-MIHIEL — L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE AVANT LES DÉMOLITIONS DE 1824

CHAPITRE XIV

LE SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL A TRAVERS LES AGES

Les treize personnages que nous venons de décrire sont, avons-nous dit en commençant, groupés dans un enfeu pratiqué dans la muraille du collatéral sud de l'église Saint-Étienne. Il s'ouvre par une large baie placée au-dessous d'une fenêtre à remplage flamboyant. Cette baie, sans aucune décoration extérieure, offre l'apparence d'un travail pratiqué après coup et en sous-œuvre. Elle est formée d'une arcade à cintre très surbaissé, bandée entre deux piédroits. Un fort boudin, détaché de la pierre par une gorge large et profonde, est profilé sur l'arête extérieure

et se poursuit sur les jambages où il se termine sur deux petites bases à profil prismatique.

Le sol, à l'intérieur du monument, est taillé en rocaille. Il est couvert par une voûte à trois compartiments, dont les doubleaux et les formerets reposent sur des culots scellés dans la muraille pour la face intérieure, retombant en forme de pendentifs pour la face extérieure [1]. Cette voûte présente les caractères de tous les travaux du même genre exécutés dans la seconde moitié du seizième siècle. Chaque travée est divisée en quatre quartiers par des arcs ogifs, et la travée centrale, légèrement plus large que les deux autres, est recoupée par des liernes et des tiercerons. Sur les clefs sont sculptés différents emblèmes en rapport avec le sujet placé au-dessous. On y remarque entre autres, comme dans beaucoup de scènes du crucifiement, le soleil et la lune; le cierge à trois branches, usité dans les cérémonies liturgiques du samedi saint [2], s'y rencontre également.

Trois oculus, ouverts au-dessous des formerets des voûtes, laissent tomber sur les figures une lumière colorée d'un effet fort désagréable à certaines heures. Celui du milieu a pour remplage un réseau de quatre trèfles rayonnants, les deux autres un simple quatre-feuilles.

Une cage en fer forgé, d'un beau travail, dont la forme épouse le pourtour de l'ouverture de l'enfeu, reproduit le dessin d'une fermeture presque contemporaine du groupe, dont elle a conservé plusieurs panneaux. Placée en avant de la grotte, elle

---

1. Ces pendentifs ont disparu depuis longtemps, mais l'amorce en est encore très visible.

2. Ce cierge symbolise à la fois l'heure de la mort du Christ et les trois jours que son corps passa dans le tombeau. Il est solennellement bénit le samedi saint et chacune de ses branches est allumée, par le diacre, à trois endroits différents de l'église, avec le feu nouveau.

laisse voir assez facilement les personnages, tout en les soustrayant aux dégradations indiscrètes des visiteurs [1].

Une inscription latine déjà mentionnée par dom Calmet se lit, gravée en lettres noires sur un panneau de marbre blanc scellé au-dessus du monument, entre le cintre et l'appui de la fenêtre. Son texte, un peu emphatique peut-être, est néanmoins bien approprié au sujet.

ILLUD, QUISQUIS ADES, CHRISTI MIRARE SEPULCRUM;
SANCTIUS, AT NULLUM PULCHRIUS ORBIS HABET.

La traduction suivante, due au poète Reboucher, est placée à à la suite :

PASSANT, DE JÉSUS-CHRIST ADMIRE CE TOMBEAU :
IL EN FUT UN PLUS SAINT, MAIS JAMAIS UN PLUS BEAU.

Nous clorons par ce distique la description du Sépulcre de Saint-Mihiel, qui fut, très vraisemblablement, la dernière grande œuvre de Ligier Richier. Il ne nous reste plus, d'ailleurs, qu'à tâcher d'en déterminer la date d'exécution, puis nous en résumerons succinctement l'histoire.

Ces dernières recherches, comme la plupart de celles qui les ont précédées, ne nous fourniront malheureusement pas les éléments d'une conclusion définitive. Aucun texte ne peut nous donner ni une date, ni un renseignement quelconque sur la des-

---

1. Elle était, autrefois, plaquée contre la muraille; la disposition actuelle, assez récente du reste, est due à l'initiative de l'abbé Souhaut qui fut curé de Saint-Étienne de 1869 à 1883. C'est cette situation qui l'amena à composer son ouvrage, dont la publication n'eut cependant lieu qu'après son transfert à la cure décanale de Ligny-en-Barrois.

tination primitive de l'œuvre et la façon dont elle fut installée dans l'église Saint-Étienne.

Deux indications précieuses pour le premier point nous sont fournies par Durival d'abord, puis par une pièce tirée des protocoles d'un notaire de Genève. Un intervalle de dix années est compris entre ces données et, durant ce temps, ni la tradition ni l'histoire, pas plus que les monuments, ne nous laissent soupçonner la trace d'aucun travail pouvant être rattaché au maître sammiellois. Son activité, jusque-là prodigieuse, semble s'être subitement arrêtée et l'ombre se fait plus profonde que jamais sur l'artiste et ses œuvres.

La première de ces indications est une date : 1554. La description de Durival nous la fournit et l'auteur nous dit l'avoir lue, gravée sur la base du retable de l'Annonciation, sculpté par Ligier pour l'autel de la Chapelle des Princes annexée à la Collégiale de Saint-Maxe [1]. La seconde, une date également, nous est donnée par le premier document signalant la présence du sculpteur à l'étranger. C'est une reconnaissance, un *oblige* sur parchemin, daté du 19 octobre 1564 et rédigé à Genève, par les soins du notaire Ragueau [2]. Il relate un prêt de « cent escus soleil » consenti par Richier à « dame Vilberte, vefve de feu Jehan Troullet [3] ». Il est ainsi parfaitement établi que l'artiste avait alors quitté Saint-Mihiel, abandonnant avec sa patrie cet atelier de la rue de la Place où devaient se trouver, peut-être sans destination pré-

---

1. Voir plus haut, p. 160.

2. Jean Ragueau était un réfugié français, originaire de Bourges ; il fut reçu bourgeois de Genève le 3 janvier 1556. Cf. A.-L. Covelle, *Le Livre des Bourgeois de Genève*, Genève, 1897, p. 248. Comme nous aurons, dorénavant, souvent besoin de citer cet ouvrage, nous le désignerons par les initiales L. B.

3. *Le Livre des Bourgeois* ne mentionne nulle part un individu de ce nom.

cise et quelques-unes même inachevées, les statues de son groupe du Sépulcre.

Il nous semble donc rationnel de placer, au cours de la période obscure de la vie du maître comprise entre ces années 1554 et 1564, l'exécution du monument dont s'enorgueillissent à la fois l'église Saint-Étienne et la ville de Saint-Mihiel. Le talent de notre artiste s'y montre dans son complet épanouissement. Arrivé au degré de perfection dont il fait preuve, tout progrès lui devenait impossible, pour ne pas dire dangereux. Nous pouvons donc le considérer comme le terme ultime, l'aboutissement logique de toute une vie dont nous ne connaissons guère que les œuvres qui en jalonnent le cours, et dont chacune laisse pressentir la merveille qui en clôt la brillante série.

Cette question de la date du Sépulcre a été souvent débattue et a donné lieu à de nombreuses conjectures. Émeric David, dans son *Histoire de la sculpture française* [1], dit que le monument était terminé en 1531. Il appuie son assertion sur le passage, cité par dom Calmet, du manuscrit de Chatourup. Rien, dans ces quelques lignes, ne peut autoriser une pareille déduction. Le premier historien de notre grand art national, mal renseigné comme on l'était de son temps sur les œuvres de Richier, a, dans la circonstance, confondu le Sépulcre avec le Calvaire de l'église abbatiale, dont le groupe de la Pâmoison est le dernier vestige. Chatouru ayant vu ce travail en place et complet, au mois d'août de l'année 1532, il est permis d'admettre, vu l'enthousiasme qu'il excita chez notre voyageur, qu'il était alors presque une nouveauté.

---

1. Émeric David, *Histoire de la Sculpture française,* publiée par Paul Lacroix. Paris, 1872, pp. 177-178.

A Saint-Mihiel, à quelques pas de l'église Saint-Étienne, on remarque, sur une petite place ombragée de maigres arbustes, un édicule dont la désespérante banalité est peu en rapport avec le grand nom qu'il a la prétention de transmettre à la postérité. C'est un simple cube de pierre, orné de quelques moulures du profil le plus vulgaire et surmonté d'un pauvre vase de fonte comme il s'en rencontre sur maint pilastre de porte cochère. L'ensemble a vaguement l'aspect d'une fontaine et ce fut, d'ailleurs, jusque vers 1890, la destination première du monument, simple et par trop primitif, élevé à la gloire de Richier par ses compatriotes. Mais l'eau a depuis longtemps cessé de couler au pied de la pauvre stèle dont les arêtes, rongées par le temps, écornées par les jeux des gamins du quartier, projettent sur le sol blanc du carrefour une ombre maigre et déchiquetée.

Sur une des faces, une plaque de marbre blanc porte l'inscription suivante :

A
LIGIER RICHIER
QUI SCULPTA LE SÉPULCRE
EN 1536,
SES CONCITOYENS RECONNAISSANTS.
1836.

Quel témoignage a permis de fixer, avec autant de précision, une date dont nous serions heureux de pouvoir reconnaître l'exactitude? Nous n'avons pu le découvrir. Il ne faut voir là qu'un nouvel exemple de la légèreté avec laquelle étaient recueillis et enregistrés, il n'y a pas encore un siècle, les renseignements qu'ont utilisés les premiers biographes et les premiers admirateurs de Ligier Richier. La valeur de cette date, si témérairement

hasardée, répond à l'insignifiance des pierres sur lesquelles on l'a gravée [1].

La plupart des auteurs sérieux qui se sont occupés de la question du Sépulcre sont aujourd'hui d'accord pour regarder cet ouvrage comme l'œuvre ultime de l'artiste, celle dont l'exécution occupa les dernières années de son séjour en Lorraine. Cette opinion est aussi celle qu'exprime le *Catalogue des moulages du Musée de sculpture comparée* [2]; un moulage de la Mise au tombeau de Saint-Mihiel figure, en effet, dans les galeries du Palais du Trocadéro, à Paris. Pour les auteurs de cet opuscule, le

---

1. Depuis le jour — juin 1906 — où nous écrivions les lignes ci-dessus, les choses ont quelque peu changé d'aspect. Certains s'en sont réjouis; d'autres, et nous sommes parmi ceux-là, le regrettent profondément.

A l'endroit même où s'élevait la fontaine commémorative de 1836, une statue se dresse aujourd'hui : celle de Ligier Richier, dont aucun document authentique — remarquons-le en passant — ne nous fait connaître les traits. Si pauvre et si mesquine que fût la pierre qui l'a longtemps précédée, elle avait au moins, dans sa simplicité, l'avantage de passer à peu près inaperçue et celui, fort appréciable en l'occurrence, de ne point susciter des comparaisons que le voisinage d'un chef-d'œuvre rend toujours dangereuses. Il est déplorable qu'on ne l'ait pas compris et que l'on ait à tout prix, malgré les avis les plus autorisés, persisté à dresser à sa place,

Comme un grenier à foin, bâtard du Parthénon,

le monument lourd et disgracieux inauguré en grande pompe le 2 mai 1909. Le Maître de Saint-Mihiel, le sculpteur de génie dont le ciseau sut animer la matière inerte et créer tant de chefs-d'œuvre, est aujourd'hui immortalisé par un bronze prétentieux et mesquin, à l'instar du politicien décédé de la veille!...

On est allé plus loin encore, car si l'on en croit les inscriptions gravées sur le piédestal, on a voulu, par l'effigie fantaisiste de l'ancêtre, glorifier du même coup tous ses descendants : les sculpteurs de l'*École* (?) sammielloise... Leurs œuvres, nombreuses encore sur le coin de terre où ils ont vécu, suffisaient, il nous semble, amplement à leur gloire. Point n'était besoin, pour rappeler leur souvenir, pas plus du reste que celui de Ligier, de cette figure banale et sans caractère, aussi mal plantée que mal bâtie, qui ne peut que proclamer une seule chose : la profonde décadence de la statuaire dans une ville qui, jadis, compta dans ce genre de si grands artistes.

2. Paris, 1900, p. 152, n° 861.

travail ne fut ni terminé ni mis en place par Ligier. Nous sommes, sur ce point, pleinement d'accord avec eux.

Du reste, à quel moment des trente années comprises entre la date du retable d'Hattonchâtel (1523) et celle du retable de la Chapelle des Princes (1554), placer l'exécution du Sépulcre? Nous ne le voyons pas. Les œuvres encore existantes, celles dont les comptes ou quelque autre document nous ont permis de retrouver la trace, celles, en bien plus grand nombre peut-être, dont nous n'avons aucune idée, n'ont pu laisser au sculpteur un temps suffisant pour lui permettre d'entreprendre et de mener à bonne fin un ensemble aussi considérable et qui dut lui coûter bien des années. Pour nous, le Sépulcre est l'œuvre d'un homme arrivé à la fin de sa carrière, travaillant à loisir et ne comptant pas avec le temps. L'excès de recherche, de raffinement, apporté dans l'exécution de certaines figures de ce beau groupe, et qui n'est pas sans l'affadir quelque peu, en est la preuve évidente. Ces sculptures marquent un terme, la fin d'une longue production dont maint détail fait pressentir l'épuisement prochain.

Richier, dans le Sépulcre, nous a laissé son chant du cygne. Sans doute, il eût été capable encore de produire de grandes choses. Mais, vivant et œuvrant à côté d'une génération nouvelle, attaché à une formule d'art qui était de moins en moins comprise, il n'eût pu que s'amoindrir en cherchant à pénétrer davantage dans un mouvement étranger à ses origines et à la compréhension duquel son éducation ne l'avait point préparé.

S'appuyant sur la date fournie par l'acte d'érection du Calvaire de Briey (1534), M. Léon Germain a pensé que l'on devrait peut-être assigner, au groupe de la Mise au tombeau, une date moins reculée que celle qui lui est attribuée d'ordinaire. « C'est, dit-il,

dans la période de 1525 à 1540 que Ligier Richier créa ses grandes compositions : Calvaires et Mises au tombeau ; plus tard, détourné apparemment des sujets religieux traditionnels par les idées calvinistes auxquelles il se rallia, il sculpta plutôt des monuments funéraires (Bar-le-Duc, Joinville, Pont-à-Mousson)[1]. »

Ce raisonnement ne nous semble pas pouvoir être admis. L'artiste, en premier lieu, quelles qu'aient été son activité et celle de ses compagnons, ne pouvait, en si peu d'années et en dehors du temps absorbé par l'exécution d'une foule d'autres travaux, trouver les longs mois qui durent lui être nécessaires pour l'œuvre du Sépulcre. Puis, les idées calvinistes qu'il ne manifesta d'ailleurs qu'assez tard, aux environs de 1560, et non, tout d'abord, sans une réserve commandée peut-être par la prudence, n'ont pas dû apporter un obstacle bien sérieux à sa production. Élevé dans la tradition catholique, ne pouvant trouver nulle part ailleurs que chez les catholiques l'emploi de son talent, il continua à suivre la voie où il s'était engagé, alors même que ses idées eussent pu l'en détourner.

D'ailleurs, en 1554, ce qui nous mène beaucoup plus loin que M. Germain ne l'indique, Ligier travaillait à Bar, à la Chapelle des Princes, pour le compte du doyen Gilles de Trèves, et les œuvres qu'il y exécutait : l'Annonciation, le Christ en croix avec la Vierge et saint Jean, sans compter les autres, étaient de celles que le protestantisme proscrivait. Nous avons sur ce point non seulement le témoignage de ces ouvrages, dont il nous reste quelques vestiges, mais celui du registre du Chapitre de Saint-

---

1. *Bull. mensuel de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, n° 8, août 1904, p. XCI (communication).

Maxe, celui de dom Calmet, de Durival, et du procès-verbal dressé en 1791. L'un nous dit, dans les termes les plus formels, que l'artiste avait été consulté sur les projets de construction de la chapelle; les autres nous apprennent qu'il avait travaillé à sa décoration et que son nom — nous le possédons encore — se trouvait gravé sur la base du retable de l'autel, suivi de la date : 1554. Il y a là tout un ensemble de preuves des plus probantes, et que M. Léon Germain n'avait pas sans doute présentes à la pensée, lorsqu'il écrivait la phrase citée plus haut.

Au surplus, si Richier avait été, dès le moment, peu précis du reste, où il glissa vers les doctrines de la Réforme, un calviniste aussi convaincu que quelques-uns le prétendent, il eût tout de suite laissé le ciseau de côté et ne se fût même pas permis de sculpter des tombeaux. Cette branche des arts plastiques avait, tout comme les autres, encouru les anathèmes de Calvin, qui la condamnait comme la source et le principe de tout ce qu'il appelait des « idolâtries ». « Quant à l'origine et source des idoles, on tient ce qui est écrit au livre de Sapience comme résolu : c'est que ceux qui ont voulu honorer les morts qu'ils avoyent aimez, ont commencé cette superstition (le culte des défunts), leur faisant quelque remembrance, afin qu'on eust toujours mémoire d'eux [1]. »

Le Calvaire de Briey, bien loin de nous faire avancer la date approximative du Sépulcre, confirme celle que nous avons proposée. Que le lecteur veuille bien, en effet, se donner la peine de comparer les deux figures de femmes qui, à Briey et à Saint-Mihiel, représentent la Madeleine : il sera vite convaincu que la même personne, ici et là, a servi de modèle à l'artiste. On re-

1. *Institution chrétienne*, I, XI, 3. *Sap.* XIV, 14-15.

trouve dans les deux statues non seulement le même costume, mais des traits et des caractères physiologiques qui, à première vue, révèlent un seul et même personnage, à deux périodes assez distantes de sa vie.

C'est la même chevelure souple et opulente; le même front un peu fuyant; le même profil du nez; la même bouche aux lèvres fines, aux commissures tombantes. Une dépression analogue, bien que légèrement plus accentuée, se creuse, à Saint-Mihiel, au-dessous de la lèvre inférieure; la même fossette marque le menton. Le cou, plus tendu à Briey, garde à Saint-Mihiel la même proportion, le même dessin; le dos s'arrondit davantage. Les formes de la première figure, alourdies par une grossesse assez avancée, mais qui accusent cependant une tendance très marquée à l'embonpoint, se retrouvent, toujours un peu fortes, dans la seconde, dont certaines lignes, dissimulées en partie par la pose et le costume, sont identiques. Le même modèle, arrivé cette fois à la maturité, et à une vingtaine d'années d'intervalle au moins, a posé devant le statuaire, et celui-ci l'a copié avec la même conscience et rendu avec un naturalisme qui permet sans peine de le reconnaître.

Quelle était cette personne, dont les traits un peu modifiés par l'âge se retrouvent sous le ciseau de l'artiste après un si long temps écoulé? Nous l'ignorons.

Nous y verrions cependant volontiers, au lieu de la bienfaitrice de la légende, la femme de Ligier, la compagne aimée qui partagea ses joies, ses peines, jusqu'à ses croyances, qui le suivit sur la terre de l'exil et dont le fidèle dévouement consola ses derniers jours. Elle seule pouvait se prêter, sans se lasser et à toute heure, aux longues et multiples séances qui durent être nécessaires au maître pour traiter son sujet avec autant de sincérité et de

minutie. Une main guidée par une longue amitié, une reconnaissante affection, étaient seules capable de mettre, sur une physionomie, autant d'émotion contenue, de chagrin respectueux et tendre.

Si l'on admet, comme le prouve la comparaison attentive des figures de Briey et de Saint-Mihiel, que vingt années au moins durent s'écouler entre les deux époques où la même personne posa devant le sculpteur, on peut fixer, d'après des données offrant une certaine garantie, la date approximative de la Mise au tombeau. Celle du Calvaire de Briey nous étant connue, à quelques mois près, par le bref d'indulgences accordé le 21 novembre 1534, on arrive au même résultat que celui auquel nous avait amené l'examen de l'œuvre. Et la date ainsi obtenue, 1554-1555, a aussi l'avantage de correspondre assez bien au peu que nous savons de précis sur la vie de Richier. Quelques lignes de texte seraient évidemment beaucoup plus probantes, mais la conclusion qui paraît devoir découler de notre examen offre des garanties assez sérieuses pour pouvoir être acceptée, en attendant que quelque découverte heureuse vienne la confirmer.

L'exécution des treize statues du Sépulcre dut absorber presque entièrement la période comprise entre les derniers travaux de Saint-Maxe : 1554, et le départ de Ligier pour Genève : courant de 1564. Il est présumable aussi que, pour ce dernier travail comme pour la plupart des autres, le chef de l'atelier ne besogna point seul. Mais il dut souvent, lui-même et à loisir, s'arrêter sur quelque figure déjà terminée, affinant quelque détail, précisant certain geste, s'attardant avec amour sur une physionomie dont l'expression n'était pas pleinement adéquate à sa pensée.

Le collaborateur principal de Ligier fut vraisemblablement

son fils, Gérard, arrivé alors à l'âge d'homme, mais dont il est, dans l'ensemble de l'œuvre, bien difficile de discerner la main, guidée évidemment par les principes et les traditions paternels. Le groupe, tel que nous le voyons aujourd'hui, ne dut être mis en place que quelques années après la mort de son auteur, probablement lorsque Gérard, de retour de Genève où il se rendit pour le règlement des affaires et de la succession paternelles, et où il paraît avoir fait un séjour d'une certaine durée, eut repris la direction de l'atelier [1].

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, et comme le prouve surabondamment la place illogique donnée à quelques-uns des personnages, le Sépulcre n'avait pas été originairement fait pour le caveau obscur et bas où il fut plus tard agencé. Une chapelle assez vaste, peut-être même un monument spécial, devait lui être primitivement destiné. L'église où il se trouve n'ayant jamais été achevée [2], et les travaux en étant précisément en

---

1. La durée de ce séjour est difficile à préciser. En 1573, Gérard était à Saint-Mihiel, car il paye à l'abbaye le cens dû pour sa maison. En 1578, il est chargé, par la municipalité, de dresser les plans pour la rectification des rues et places de la ville ; la même année, il travaille à Nancy pour le Palais ducal. En 1586, il loue sa maison de la rue des Drapiers aux professeurs de la Faculté de droit de Pont-à-Mousson, qui y font leurs cours durant plusieurs mois. En 1581, le 21 octobre, un de ses fils, Joseph, est baptisé à l'église Saint-Étienne. Le 2 avril 1598, il passe un marché pour la décoration des nouveaux bastions de Nancy. Il mourut en 1600, à l'âge de soixante-six ans. Ce dernier détail est révélé par un médaillon sculpté par son fils, Jacob, découvert au musée de Berlin par M. Natalis Rondot. Il porte l'inscription : GÉRARD RICHIER, 1600, Æ 66, puis, sur la tranche, JR (en monogramme), F. 1617. Voir L. GERMAIN, *La Famille des Richier, lib. cit.*, pp. 14-15 ; Natalis RONDOT, « Jacob Richier, sculpteur et médailleur » (*Revue Numismatique*, Paris, 1885, pp. 183 à 185, 1 pl. photogr.).

2. Le vaisseau actuel de l'église Saint-Étienne fut commencé en 1500, en remplacement d'un autre plus ancien devenu insuffisant et que les quelques vestiges qui subsistent encore permettent de dater de la fin du douzième siècle. Il fut accolé à la partie antérieure de l'ancien édifice, conservée à titre provisoire, mais que

cours vers l'époque où le groupe put être commencé, il est permis de croire qu'une des chapelles de la partie demeurée à l'état de projet devait lui être réservée.

Nous avons, quelquefois, entendu émettre la pensée que l'œuvre de Richier avait pu être exécutée pour une chapelle, dite du « Saint-Sépulcre », fondée et dotée par dom Loupvent, prieur claustral de l'abbaye de Saint-Mihiel. Nous ne le pensons pas. Les comptes très détaillés de la construction de cette chapelle, conservés à la bibliothèque municipale de Saint-Mihiel (1), où nous avons pu les parcourir, n'en renferment tout d'abord aucune trace. L'édifice ensuite, bâti sur le modèle du Saint-Sépulcre de Jérusalem, dont le fondateur avait, au cours d'un pèlerinage accompli en 1531, « regardé et considéré au juste la mesure en longueur, largeur et haulteur et en retenu une si certaine mesure et proportions pour en faire dresser ung pareil audict Sainct Mihiel quand Dieu lui feroit tant de grâces que d'y estre de retour » (2), ne pouvait absolument pas, en raison même de ses dimensions (3), recevoir un morceau de cette

---

la non-réalisation des projets laissa subsister jusqu'en 1824, époque à laquelle, sous prétexte d'alignement, elle fut démolie. L'édifice se construisit lentement, et la partie terminée, la seule qui subsiste aujourd'hui, fut consacrée en 1543.

1. Bibliothèque de Saint-Mihiel, ms Z, in-4, 32 p.

2. « Amortissement d'une rente acquise par Damp Nicole Louvent, prieur de l'abbaye de Sainct Mihiel, pour la dotation d'une chapelle par lui fondée au devant de l'église de ceste abbaye » (Arch. Meurthe-et-Moselle, B, 23, registre des lettres patentes pour les années 1546-1549, f° 274, recto, 275, verso).

3. L'édicule qui, sous la coupole de l'église du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, recouvre le tombeau du Christ, est divisé en deux compartiments distincts, exactement comme l'était l'édifice élevé par dom Loupvent. Le premier, appelé *Chapelle de l'Ange,* parce que l'on suppose que l'ange qui apparut aux saintes femmes se tenait à cet endroit, mesure environ deux mètres de côté. On accède de là à la *Chapelle du Sépulcre,* par une porte basse et cintrée. La chambre sépulcrale a aussi environ deux mètres de côté. Le tombeau où fut déposé le corps du Christ occupe tout le côté droit, en entrant. C'est un sarcophage de deux mètres de long sur

importance. Démoli vers 1756, il « consistoit en deux petits pavillons quarrés, couverts en tuiles plates, dans l'un desquels se trouvoit un tombeau ou étoit déposée *la statue du corps de J.-C.*, laquelle fut transportée dans une chapelle de la dite église abbatiale, entre le chœur et l'escalier qui conduisait au monastère. Cette statue était de terre cuite et bien travaillée [1]. » Dom Calmet attribue ce Christ, qui était une figure couchée et non un crucifix comme on le croit communément, à Ligier Richier [2]. Dumont rapporte qu'il fut, par la suite, « transporté au bas de l'église, dans la niche de l'autel le plus rapproché du monastère » [3].

La chapelle du « Saint-Sépulcre » [4] s'élevait « en lieu propre et convenable, dedans le pourpris [5] de ladicte abbaye et aude-

---

quatre-vingt-dix centimètres de large, adhérent à la muraille et reposant sur le sol. Il est formé par des plaques de marbre blanc qui dissimulent le vrai tombeau de pierre. On place dessus un autel de bois pour la célébration de la messe.

1. Bibliothèque de Saint-Mihiel, ms 69.

2. Voir la *Notice* aux pièces justificatives, p. 395. C'est probablement aussi du même sujet que parle dom DE l'ISLE, *lib. cit.*, p. 214. « La tête, dit-il, est d'une grande beauté, mais les jambes sont cassées. »

3. *Histoire de Saint-Mihiel, lib. cit.*, t. IV, p. 45.

4. L'édification de chapelles placées sous ce vocable était chose assez commune à l'époque de dom Loupvent et cet usage avait probablement pris naissance à l'époque des croisades. Elles étaient généralement fondées par des confréries ou des pèlerins ayant fait ou se proposant de faire le grand voyage de Jérusalem. Dès le quatorzième siècle, Paris possédait deux chapelles du « Saint-Sépulcre ». L'une, située dans la petite église de la rue Saint-Martin, datait de 1326 ; l'autre se trouvait dans la chapelle des Cordeliers. On y voyait presque sûrement quelque représentation du saint tombeau, mais aucun groupe de la « Mise au tombeau » (Voir, sur ce sujet, Ém. MALE, *lib. cit.*, p. 130 et sq.). Une chapelle de ce genre existe encore aujourd'hui à Troyes, dans l'église Saint-Nicolas. Elle a été construite en 1565, aux frais d'un paroissien, Michel Oudin, qui avait fait, tout comme dom Loupvent, le pèlerinage de Terre-Sainte. On remarque, dans le second compartiment, une image du Christ mort, étendu dans un sarcophage. Deux anges tiennent les extrémités du linceul.

5. L'*Enclos* de l'abbaye. L'emplacement de la chapelle du « Saint-Sépulcre »,

vant de l'église d'icelle ». Elle était dédiée « en l'honneur de la Résurrection de Nostre Seigneur J.-C., de la Vierge Marie et des neuf ordres des Anges et des unze mil Vierges » [1]. Commencée en 1539, la construction se poursuivait encore en 1541; la consécration ne fut faite que beaucoup plus tard, en 1548. Elle était, on le voit, bien antérieure au groupe de la Mise au tombeau et il nous paraît, pour cette raison et celles que nous venons d'exposer, absolument impossible qu'il lui ait été destiné.

Nous sommes donc réduit à l'ignorance au sujet de la destination primitive de la plus grande composition de Ligier Richier. Cependant, et pour donner toute notre pensée sur ce sujet, nous croyons qu'elle avait bien été exécutée pour l'église paroissiale de Saint-Étienne, où elle aurait occupé, dans la partie restée à l'état de projet, un emplacement en rapport avec son importance. Quand on vit qu'il était impossible, en raison des difficultés de tout genre suscitées par les religieux de l'abbaye, de prolonger plus loin l'édifice dont on n'avait encore élevé que le chœur et quelques travées, on se décida à construire, pour abriter l'œuvre dont la commande, en raison même de son importance, était sans doute faite depuis longtemps, l'étroit édicule où on la plaça vaille que vaille, tâchant de suivre, au moins dans ses lignes essentielles, l'ordre arrêté par l'artiste.

Cette construction, comme il est du reste facile de s'en rendre compte, n'avait pas été prévue dans le plan primitif et fut

---

située près de la porte ouverte dans la première travée du collatéral nord de l'église abbatiale, est occupé aujourd'hui en partie par la rue longeant ce côté de l'édifice et les jardins qui la bordent. C'était autrefois un cimetière réservé aux serviteurs du monastère.

1. Amortissement de rente, *doc. cité*.

visiblement ajoutée après coup. On la plaça au centre de la partie neuve, dans l'intervalle compris entre les deux contreforts épaulant les doubleaux de la troisième travée, en saillie de près de deux mètres sur la muraille extérieure. Puis, pour établir la communication avec l'église, on pratiqua la large baie à cintre surbaissé dont nous avons parlé et pour l'établissement de laquelle on dut remonter légèrement l'appui de la fenêtre placée au-dessus. Il devait, à l'origine, se trouver à la même hauteur que celui des ouvertures voisines. L'ensemble de ce travail, autant qu'il est permis de s'en rendre compte par les profils des moulures, paraît dater du milieu de la seconde moitié du seizième siècle.

Si l'on en juge par les précautions prises, presque dès l'origine, pour préserver le monument des dégradations causées par l'ignorance ou l'indiscrète admiration des visiteurs, le Sépulcre de Saint-Mihiel provoqua dès sa mise en place un réel enthousiasme. Le temps ne fit pour ainsi dire que l'accroître ; seulement — en raison peut-être de sa fin, sur l'orthodoxie de laquelle devaient planer les plus sérieux soupçons [1] — cet enthousiasme trop exclusif pour l'œuvre fit oublier l'artiste dont le génie l'avait créée. « Quoiqu'il ait vécu dans un temps beaucoup moins éloigné de nos jours que tant d'autres moins habiles et qui ont toujours été connus — écrivait dom de l'Isle en 1757 [2] — il fût cependant resté dans l'oubli, si dom Calmet n'eût trouvé le moyen de l'en retirer par ses recherches. »

1. Cette raison ne nous paraît cependant pas suffire, à elle seule, pour expliquer le long silence qui a pesé sur la mémoire de Ligier. Il faut aussi faire la part de la condition toujours un peu effacée, en Lorraine, jusque vers la fin du dix-septième siècle, des artisans et même des véritables artistes.

2. *Histoire de la célèbre et ancienne abbaye de Saint-Mihiel, lib. cit.*, p. 214.

Gueudeville [1], n'ayant pu découvrir son véritable nom, l'appelle « Hugues de Saint-Mihiel », et nous avons vu avec quelle peine l'abbé de Senones put arriver à réunir les quelques renseignements qu'il nous a transmis à son sujet.

Il avait eu, cependant, au moins un prédécesseur, lequel, près de cinquante ans avant lui, avait sans hésitation et sous la forme usitée au seizième siècle, écrit le nom de *Liéger Richier* en le désignant comme l'auteur du Sépulcre. Grâce à ce personnage et aux quelques lignes de son travail récemment exhumées par M. Henri Bernard [2], on saisit sans difficulté l'origine de la tradition sammielloise, dont le vieil armurier Haroux se trouvait être, au temps de dom Calmet, le dernier dépositaire. Appuyée sur ce témoignage dont la sincérité ne saurait être suspectée, elle apparaît maintenant dans toute sa force; sa valeur, à défaut d'autres pièces, est bien près d'égaler celle d'un document. C'est dans la famille même de Ligier que son souvenir et celui de son plus important travail avait été fidèlement gardé.

Le manuscrit [3] auquel nous faisons allusion était demeuré, jusqu'en ces derniers temps, inconnu et entièrement inédit; Dumont [4], seul, en avait signalé l'existence et noté l'intérêt au point de vue qui nous occupe, mais sans y attacher la moindre

---

1. *Atlas historique,* « Dissertation sur la Lorraine », Paris, 1708, t. II, p. 154. Voici, du reste, le passage en question : « ... Hugues de Saint-Mihiel passera toujours pour un maître accompli, tandis surtout que le Sépulcre qu'il a travaillé dans sa ville pourra publier la science de son auteur..... »

2. *Un document inédit sur l'auteur du Sépulcre de Saint-Mihiel,* br. in-8°, Bar-le-Duc, 1907. Extrait du *Bull. mensuel de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc,* n° 9, septembre 1907. Nous avons largement puisé dans cet excellent travail et nous remercions M. Bernard d'avoir bien voulu nous y autoriser.

3. L'original est la propriété de M. H. Bernard; la bibliothèque de Saint-Mihiel en possède une copie (Col. Dumont, n° 5).

4. *Histoire de Saint-Mihiel, lib. cit.,* t. IV, pp. 407-408, 425-426.

importance. L'auteur, pour lui, était un « rimeur » et ses « fictions » ne méritaient aucun crédit. Le texte original porte pour titre : *Le plan figuratif ou relatif de la ville de Sainct-Mihiel, en vers héroïques;* le poète se désigne par ses seules initiales : M. J. I. V., qu'il fait suivre de la date : A Sainct Miel, MDCCVII. Il a cependant pris soin de se faire plus amplement connaître dans les derniers vers de son poème.

Sans m'oublier icy, conduisant l'harmonie,
Je touche tous les cœurs avec ma symphonie,
Les faisant souvenir, au service divin,
De la joye du ciel et du pauvre *Varin*.

Nous avons donc affaire à un organiste dont les anciens registres paroissiaux permettent de compléter l'état civil. Il s'appelait Jean-Ignace Varin et était originaire de Saint-Mihiel (1), où son père « Anthoine Varin » avait exercé les fonctions de « maytre des Escolles ». Allié, par sa femme, à la famille des Richier (2), il semble avoir eu en main, à en juger notamment par la façon dont il en orthographie le nom et qui n'était plus celle de son temps, des documents authentiques sur Ligier. Il connaissait aussi parfaitement son lieu d'origine (3) et savait, par une tradition de famille sans aucun doute, qu'il était au moins

1. Il y était né au cours de l'année 1658-1659; il mourut le 28 août 1709, âgé de cinquante ans. Il fut inhumé à l'église paroissiale, dans laquelle il exerçait ses fonctions, le 29 du même mois.

2. D'après un ancien registre des mariages de l'église paroissiale de Saint-Mihiel, conservé à l'Hôtel de Ville, Jean-Ignace Varin, fils de feu Antoine Varin et de Marguerite Husson, épousa, le 16 juin 1693, Marie Latache, fille de feu Didier Latache et de Jeanne Hébert. La famille Latache était très ancienne à Saint-Mihiel et son alliance avec celle des Richier ne paraît pas douteuse; on ne possède malheureusement pas tous les éléments nécessaires pour l'établir d'une façon rigoureusement exacte.

3. Dom Calmet, nous l'avons vu, fut mal informé sur ce point puisqu'il fait naître Ligier à Dagonville.

l'auteur du Sépulcre. Les autres indications données par lui, et dont le contrôle est facile, sont également très exactes. Son témoignage, dans ces conditions, doit être regardé comme authentique et soigneusement recueilli. Nul ne saurait, après l'avoir lu et mûrement pesé, contester à Ligier Richier la paternité du Sépulcre, pour l'attribuer, non sans une certaine apparence de logique, à son fils Gérard, ainsi que l'avait fait le paradoxal Marcel Lallemend, en 1888 (1).

Les vers de Varin, nuls au point de vue littéraire et d'une inspiration plus que médiocre, sont des alexandrins, des « vers héroïques » ainsi qu'il le déclare pompeusement lui-même. Ils sont néanmoins — peut-être pour la facilité de la transcription sur un étroit cahier — coupés à la césure et chacun des hémistiches occupe une ligne, ce qui, au premier abord, les fait paraître bizarrement construits et les rend presque incompréhensibles. Nous avons complété chaque vers en réunissant ses deux parties afin de rétablir la mesure et la rime. Voici, avec cette correction (2), le passage relatif au Sépulcre et à la descendance de Ligier; on remarquera, sur ce point et sur quelques autres, la parfaite concordance entre les assertions de Varin et celles de dom Calmet, publiées seulement en 1751, et pour lequel cette source était restée inconnue.

Dans la paroisse entrons : des beautez sans pareilles,
Nous feront arrester et juger pour certain,
Qu'il ne s'est jamais veu l'ouvrage d'un humain,
Qu'on puisse plus louer dignement la main d'œuvre.

---

1. *L'École des Richier, lib. cit.*, pp. 33, 70 et sq.

2. M. Germain, ayant eu l'occasion de citer quelques-uns de ces vers, l'a faite avant nous dans un article récent : « Excursions dans l'histoire de Saint-Mihiel », *Bull. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, novembre 1908.

Et c'est ce qui se void cependant d'un chef d'œuvre,
D'un *sépulcre* en un mot, un ouvrage achevé,
Qu'on ne peut exprimer son prix si relevé;
Composé d'environ neuf à dix personnages(1).
Car qui pourrait jamais imitter cet ouvrage
De huit pieds de hauteur ? Un Christ près du tombeau
Qu'on void ensevelir. — Non, rien n'est de plus beau !
Cet ouvrage est taillé, ce semble d'une pierre
Qu'on croit avoir cru là, ainsy qu'une carrière,
Et qui nous fait savoir, par un dure rocher,
Que le cœur, pour ce Christ, nous devroit bien toucher.
La Madelaine aux pieds du Christ semble vivante;
Qui ne seroit touché d'une Vierge mourante
Que représente aussy ce spectacle touchant,
La posture et l'appuy de l'image saint Jean ?
Et semble ces portrais, les muscles et les veines,
Nous vouloir exprimer du spectacle les peines.
Ce chef-d'œuvre si beau, fait, dis-je, d'un ouvrier,
Jadis *né de Saint-Miel*(2), *nommé Liéger Richier*,
S'il m'est permis icy de nommer la famille,
Qui règne encore ce jour, sortie de la ville(3).
Les *Latache* (*on ne peut nier la parenté*),
Ont descendus enfin de ces ouvriers vantés,
Ont devenu fondeurs et signalez en France
Dans l'arcenal du Roy. De lui en récompense,
Xainte et Saintonge aussy, aussi bien que Grignant,
Connoissent leur mérite. Encore présentement

---

1. Cette inexactitude est due, sans doute, aux besoins de la mesure.

2. Cette assertion de Varin est confirmée par la lettre patente du duc Antoine et les documents retrouvés à Genève, Cf. *supra*, p. 19, n. 2, *infra*, p. 383.

3. D'après ce passage, confirmé du reste par les faits, les descendants directs de Richier étaient sortis de Saint-Mihiel à l'époque où Varin écrivait son poëme. Le dernier descendant de Ligier sur lequel on possède quelques renseignements est son arrière petit-fils, le pasteur Jean Richier, mort à Francfort le 3 septembre 1695. Cf. Abbé A. Pétel, *Le Temple protestant de Landreville*, Troyes, 1907, pp. 10 et 53; H. Dannreuther, « La descendance de Ligier Richier », dans *Bull. mensuel de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, août 1908. La famille Richier avait néanmoins encore des alliances à Saint-Mihiel : les Latache, dont Varin avait épousé une fille, et les Sansonnet.

Ce sont de gros seigneurs et des gens de remarque,
Mais bien récompensez du Roy, puissant monarque.
Samsonnet autrefois, *fondeur aussy parant* (1),
Marchande a un abé la fonde un ornement,
Les deux grands chandeliers, quatre colonnes torces,
Qui sont à l'abbaye (2) : je n'en dis que l'escorce.
Samsonnet, dis-je, alors fist venir son cousin,
Qui estoit un Latache et fist l'ouvrage fin.

Dix années environ avant que Varin ne composât son poème, un bénédictin, dom Thierry Ruinart, avait, durant l'été de l'année 1696, traversé Saint-Mihiel au cours d'un voyage en Alsace et en Lorraine (3). L'œuvre de Ligier l'avait, lui aussi, vivement frappé et les quelques lignes qu'il nous a laissées à son sujet sont les plus anciennes que nous connaissions. Mais ce témoignage est celui d'un voyageur pressé auquel la précision importe peu. Il décrit d'abord l'abbaye de Saint-Mihiel, les richesses de son trésor et de sa bibliothèque, et s'exprime ensuite en ces termes :

Après le monastère, ce qu'il y a de plus remarquable à Saint-Mihiel,

---

1. C'est d'un membre de la famille des Sansonnet, dont son grand-père était le contemporain, que l'armurier Haroux tenait les renseignements recueillis par dom Grégoire Thomas et transmis par lui à dom Calmet. Les Sansonnet étaient, tout au moins, originaires de Saint-Mihiel ; l'un d'eux vint s'établir à Nancy en l'année 1602 et le registre des nouveaux entrants (Arch. mun., BB, 47) contient à son sujet la mention suivante : « Blaise Sansonnet, tailleur de pierres, *natif de Saint-Mihiel...* ». Un autre, demeuré à Saint-Mihiel, exerçait la profession de fondeur ; l'ancienne cloche du collège Gilles-de-Trèves, à Bar-le-Duc, fondue en 1628, porte sa marque. Cf. Léon Germain, *Les Cloches du collège Gilles-de-Trèves, à Bar-le-Duc,* Nancy, 1894, pp. 7-9. Un « Claude Sansonet, de Saint-Myhiel en Lorraine » passa, lui aussi, au protestantisme ; il se réfugia à Lausanne où il fut reçu bourgeois le 13 avril 1557. Cf. Chr. Pfister, *Hist. de Nancy, lib. cit.,* t. II, p. 97, n. 4.

2. Ce fait est parfaitement exact ainsi que l'a fort bien établi M. L. Germain ; *art. cit.,* note 2, p. 318.

3. « Voyage de dom Thierry Ruinart en Alsace et en Lorraine », traduction de l'abbé Marchal, dans le *Recueil des documents sur l'histoire de la Lorraine,* Nancy, 1862, p. 36.

c'est le Sépulcre, *en marbre*, de N. S. Jésus-Christ dans l'église paroissiale ; les personnages de cette pieuse scène sont si habilement sculptés que l'on peut dire que le naturel a été surpassé par l'art.

Treize ans plus tard, un autre bénédictin, dom Martène, écrivant à son tour la relation d'une visite faite en 1709, reproduit presque dans les mêmes termes la note de son confrère.

La paroisse (l'église Saint-Étienne) est au bout du jardin (de l'abbaye) : il y a un saint sépulcre, *fait d'une seule pierre*, où il y a *plus de quinze figures*, toutes de grandeur naturelle, mais dont on peut dire que l'art surpasse la nature, car je ne sais si l'on peut trouver quelque chose de mieux fait ([1]).

Dom Calmet, qui, dans sa *Bibliothèque lorraine*, ne fait pour ainsi dire que mentionner le Sépulcre, s'étend un peu plus longuement à son sujet dans sa *Notice de la Lorraine* ([2]), article Saint-Mihiel.

On admire en particulier dans l'église paroissiale la figure du Sauveur prête à être mise au tombeau, soutenue par Joseph d'Arimathie et Nicodème, accompagnés de la Sainte Vierge, *de quelques anges*, de saint Jean l'Évangéliste et des soldats qui jouent aux dés la tunique du Sauveur ; le tout en pierres blanches et en figures plus hautes que le naturel, d'un ouvrage parfait.

Dom de l'Isle, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Mihiel* ([3]), publiée peu de temps après les travaux de dom Calmet, reproduit, lui aussi, presque textuellement, la notice de son érudit confrère. Il y ajoute cependant un détail intéressant

1. « Voyage de dom Martène », traduction de l'abbé Marchal, *lib. cit.*, p. 174.
2. Tome I, col. 877.
3. *Lib. cit.*, pp. 213-214.

et inédit qu'il est bon de faire connaître. Il dit notamment, au chapitre VI, consacré au gouvernement de l'abbé Jean de Fresneau :

C'est icy le temps de parler d'un des plus célèbres artistes que la Lorraine ait produit, et qui a fait beaucoup d'honneur à la ville de Saint-Mihiel. On trouve, dans l'église paroissiale de cette ville, un sépulcre travaillé avec tant d'art et de délicatesse qu'il est regardé avec fondement par les plus habiles connaisseurs comme une merveille du monde. Tous ceux qui en ont ouï parler, et qui viennent le visiter ensuite, sont convaincus par leurs propres yeux que la réalité surpasse l'idée qu'on leur en avait donnée. On prétend que le roi Louis XIV, ayant passé par Saint-Mihiel alors qu'il possédait la Lorraine, fut si touché de la beauté de cet ouvrage qu'il avait résolu de le faire transporter en France, si l'exécution de cette entreprise eût été possible..... Les pierres blanches dont s'est servi l'ouvrier sont si belles qu'on les prendrait pour du marbre. La sculpture est si bien faite, que le sculpteur, fâché contre un sergent qui lui avait fait insulte, le menaça de le mettre en une place où on se souviendrait longtemps de lui ; ce qu'il fit ; car il l'a représenté dans la sculpture, regardant les soldats qui jouent aux dés, à qui aura la tunique sans couture du Sauveur.

La plus complète, à notre connaissance, des descriptions du Sépulcre écrites au dix-huitième siècle, est celle que nous a laissée Regnard de Gironcourt [1], chevalier d'honneur au bureau des finances de Metz et d'Alsace, dans la relation manuscrite d'un voyage accompli au cours de l'été de l'année 1766. Nous en extrayons les passages suivants :

. . . . . .

J'arrivé à Saint-Mihiel par un tems détestable qui rendoit encore à mes yeux cette ville plus laide. Mon premier soin, et à peine descendu de cheval,

---

1. Henri-Antoine Regnard de Gironcourt, né à Nancy le 13 juin 1719, mort à Varangéville le 10 janvier 1786. Il a laissé un grand nombre de travaux manuscrits dont certains ne sont pas sans mérite. Cf. Ch. Courbe, *Promenades à travers les rues de Nancy*, pp. 186, 282 et sq. Nous devons communication du document en question à l'obligeance de son arrière-petite-fille, Mme Laloy, née de Gironcourt, membre de la Société française d'archéologie. Nous lui adressons nos respectueux remerciements.

fut d'aller revoir dans la Paroisse, en même tems Collégiale de Saint-Léopold, le Saint-Sépulchre que j'avois déjà admiré en 1735, mais comme enfant. Mais dieux ! avec quelle extase, quel ravissement, ne l'ay-je pas révu cette fois et avec d'autres yeux. Je n'y ay plus retrouvé, au dehors et autour du Sépulchre(1), ce Distique que je n'ay jamais oublié :

SISTE VIATOR, ET HOC CHRISTI MIRARE SEPULCHRUM
SANCTIUS AUT NULLUM PULCHRIUS ORBIS HABET(2).

Que n'ayge le tact assez fin(3) pour toucher avec une délicatesse équivalente l'éloge de la main divine qui a conduit le ciseau qui a formé les figures de ce Sépulchre. Un ange plutôt qu'un mortel les a taillées(4), il ne leur manque que la vie et la parole ; encore est-il des instants où à force de regarder et dans l'extase et le ravissement de l'admiration, il semble que la Sainte Vierge, en particulier, est vivante, que la faiblesse seule et la douleur dans lesquelles son âme et son cœur sont noyés, tiennent ses sens enchaînés et éclipsés, et que la vie, un instant suspendue, rendra du coloris à son visage éteint par une paleur mortelle, et donnera à son sang une nouvelle force, une nouvelle activité.

Il y a dans ce Sépulchre incomparable treize ou quatorze personnages(5) ; il auroit fallu plus de tems que je n'en ay eu pour en bien faire la description. Plus occupé de mon admiration que de faire des notes exactes, je ne pourray en dire que quelques mots.

Tout dans l'invention, l'exécution, l'attitude et l'air, est grand et sublime ; mais il y a cependant quelques morceaux qui fixent plus le ravissement et l'attention : je vais le faire connoître dans le peu que j'ay à rapporter.

Deux personnages tiennent le Sauveur qui est tout étendu.

---

1. Il s'y trouvait cependant encore au moment où fut imprimé l'ouvrage de dom Calmet, 1751, dans lequel il se trouve cité d'une façon identique. Nous ignorions qu'il fût disposé de la façon indiquée ici ; peut-être les souvenirs de notre voyageur n'étaient-ils plus très exacts sur ce point.

2. L'inscription moderne a modifié ces vers et remplacé les deux premiers mots : *Siste viator* par *Illud, quisquis ades.*

3. Que n'ai-je assez de talent.

4. Jean Richier, sculpteur, a fait ce sépulchre (Note de l'auteur). Il y a ici confusion entre le grand-père et le petit-fils ; l'erreur peut s'expliquer, dom Calmet venait seulement de publier ses recherches et l'on sait combien, presque jusqu'à nos jours, la généalogie des Richier était embrouillée et les erreurs nombreuses.

5. Nous rappelons qu'il y en a exactement treize.

La Magdelaine prosternée à ses pieds est pénétrée de tristesse, elle est peinte sur son visage; de sa bouche elle touche presque les pieds du Seigneur; son col incliné paroît être une carnation même. En se baissant, on voit dans une bouche à demi ouverte des Dents qu'on se persuaderait volontiers être naturelles, tant la nature est copiée au-dessus de toute expression.

Un garçon et une servante (1) soutiennent la Vierge qui est droite, un peu penchée, derrière le corps du Sauveur; rien de plus fini que l'attitude de la main de cette servante, qui la tient sur l'estomac de la Sainte Vierge pour l'empêcher de tomber dans l'accablement auquel elle est livrée. L'on verroit toute sa vie cette Vierge, l'œil ne pourroit s'en lasser. Sa paleur que l'on diroit tenir à un reste de vie, sa douleur parlante, l'excès de son accablement, les rays (2) si naturels marqués avec l'art le plus éloquent et l'imitation la plus achevée, le tour de sa bouche, le bas de son visage, les yeux baissés, éteins et mourans, jusque ses sourcils, tout enfin, en fait le plus accompli des chefs d'œuvre, et à chaque instant vous croyez voir l'instant où la Sainte Vierge va tomber de douleur et de tristesse.

L'Ange à côté de la Sainte Vierge (3), la femme près du tombeau tenant un linceuil (4), celle qui porte la couronne d'épines (5), cet homme assis et rêveur et sapuyant sur son côté (6), toutes ces ..... sont d'une grande beauté.

Je consideray avec grand plaisir les deux soldats qui, dans un recoin inférieur du Sépulchre, jouent aux Dez sur un tambour. On en voit un qui est assis sur le bord de ce tambour (7), il a jetté trois dez; l'autre, assis tout près de terre et se soutenant sur ses jambes repliées, clignant admirablement l'œil le long de la superficie du tambour, regarde avec une avidité parlante et une passion marquée les points que son compagnon a amenés. Tout est si naturel et si expressif dans cette dernière figure, que l'on remarque jusqu'à

---

1. Saint Jean et une sainte femme, peut-être Marie-Cléophée, cousine de la Vierge. Le costume, plus simple, de ces deux personnages, peut, à la rigueur, justifier les termes employés par l'auteur.

2. Les rides, je suppose.

3. L'ange n'est pas placé immédiatement à côté de la Vierge; il est à sa droite et la sainte femme soutenant la mère du Christ sépare ces deux personnages.

4. Marie-Salomé, selon l'appellation commune et très admissible.

5. Véronique (?), toujours selon l'appellation commune et qui, nous l'avons dit, est tout à fait impropre, celui de Jeanne nous paraît préférable.

6. Le Centurion (?); je renouvelle à son sujet l'observation ci-dessus.

7. Le personnage n'est pas assis, mais accoudé, contre le rebord du tambour. Il est placé sur un plan plus élevé que son partenaire.

la couleur de sa carnation qui est rousse (1). La bouche qu'il tord en considérans les Dez est la nature même.

Cette admiration unanime, dont les lignes que nous venons de citer peuvent donner une idée, fut la sauvegarde de l'œuvre de Richier. Elle a traversé trois siècles sans éprouver d'autres dommages que quelques mains et doigts cassés, quelques nez mutilés, entre autres ceux des joueurs. On peut, si l'on admet la légende de l'huissier et du boulanger, supposer que cette mutilation fut l'œuvre des personnages ainsi « pourtraicturés », peu flattés sans doute de se voir attribuer un pareil rôle. Mais nous croyons plutôt que les soudards ont été détériorés par de pieuses gens qui, comme à Solesmes, ont cru venger les outrages faits au Christ, en s'attaquant à l'effigie de ses bourreaux.

Pendant la Révolution, l'église Saint-Étienne fut interdite au culte par décret du 23 novembre 1793. Un peu plus tard, 22 février 1794, un arrêté du Conseil général de la commune en ordonnait la démolition, « à l'exception du Sépulcre qui est un monument d'art ». Il est à supposer que, malgré cette réserve, le Sépulcre eût subi le même sort que les monuments de la collégiale de Saint-Maxe et de tant d'autres dont nous avons dû, à différentes reprises, déplorer la perte, si la délibération de l'assemblée communale eût été mise à exécution. Il n'en fut heureusement rien et l'édifice, transformé en abattoir et en étable, échappa ainsi à la destruction dont il était menacé. Mais il était à craindre que le chef-d'œuvre qu'il abritait n'eût grandement à souffrir du nouvel état de choses.

---

1. Cette figure n'est cependant pas peinte et je ne crois pas qu'elle l'ait jamais été ; il est vrai que les caractères physiologiques, très fidèlement rendus, semblent accuser cette particularité. La pénombre dans laquelle est placé le personnage accentue et justifie l'illusion.

Deux hommes dont le nom mérite d'être conservé, Marchand et Martin, administrateurs du district, le comprirent. Par leurs soins, la grotte fut remplie de paille et de foin, et son ouverture sur l'église fermée au moyen de madriers contre lesquels furent accumulées des bottes de fourrage.

Quelques mois après, le 30 thermidor an II (17 août 1794) une lettre de la Commission temporaire des arts [1], adressée à la municipalité de Saint-Mihiel, l'invitait à veiller « à la conservation du célèbre Sépulcre qui se trouve à Saint-Mihiel, et que divers écrivains attribuent à un nommé Richier ». Les précautions prises furent maintenues et l'œuvre sauvée. Elle ne devait cependant reparaître au jour que plusieurs années après, en 1797, lorsque la vieille église paroissiale reprit sa destination première.

Si le Sépulcre, soigneusement dissimulé, avait échappé au marteau des vandales, il se trouvait, lorsqu'il réapparut aux regards, dans un lamentable état. Privé d'air et de lumière durant les années de sa claustration, l'humidité, dont souffrait autrefois l'église Saint-Étienne, l'avait gravement endommagé.

Un dessin du monument fut alors exécuté [2] et joint à une demande de secours adressée au ministre de l'Intérieur, afin

---

1. Établie à l'instigation du peintre David, le 18 juillet 1793, elle disparut, après de nombreuses vicissitudes, le 28 floréal an III (17 mai 1795). Elle avait remplacé la Commission des monuments instituée par la Convention. Elle se composait de savants et d'érudits parmi lesquels on rencontrait les peintres Doyen et David, les sculpteurs Pajou et Mouchy, l'orfèvre Masson, de Briquigny, de l'Académie française, Barthélemy, auteur du *Voyage du jeune Anacharsis,* Desmarets et Vandermonde, de l'Académie des sciences, l'abbé Le Blond, Dacier, le numismate Mougy, le biographe Arneilhon, le libraire Debure, l'abbé Mercier, bibliothécaire de Sainte-Geneviève. La lettre adressée à la municipalité de Saint-Mihiel est signée Mathieu. Cf. Abbé Souhaut, *lib. cit.*, p. 290.

2. D'après l'abbé Souhaut, *lib. cit.*, p. 291, ce dessin aurait été fait par « un célèbre dessinateur du pays, M. Saunois », il ajoute ensuite : « M. de Lahaut, à Verdun, en possède une partie ». Nous l'avons cherchée en vain.

SÉPULCRE DE St MIHIEL

(D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE THORELLE EXÉCUTÉE VERS 1840)

d'obtenir quelques subsides destinés à faire face aux frais d'une restauration dont l'urgence, paraît-il, s'imposait [1]. Les graves événements que traversait alors la France ne permirent pas une réponse favorable et aucune subvention ne put être accordée. Cependant, ni la municipalité ni la fabrique de l'église Saint-Étienne, fières à divers titres de leur trésor et désireuses de le voir rétabli dans son intégrité première, ne demeuraient inactives. La mise en état du Sépulcre les préoccupait également l'une et l'autre, et leur grand souci paraît avoir été, dans les années qui suivirent la réouverture de l'église, de réunir des fonds pouvant leur permettre de faire procéder aux réparations les plus pressantes.

Un premier essai fut tenté, vers 1810, par un sculpteur de Saint-Mihiel nommé Claude Mangeot [2]. Son travail se borna à la réfection de la main droite de Marie-Cléophée. En 1815, un notaire de Sorcy, nommé Comon, ne craignit point d'essayer un médiocre talent d'amateur sur un des chefs-d'œuvre de la sculpture française. Il comprit heureusement bien vite son impuissance, et sa tentative à peine ébauchée prit rapidement fin.

Les véritables travaux de restauration furent entrepris en 1839, aux frais du gouvernement, par un sculpteur nommé Brun.

La cause première des détériorations survenues au monument

---

1. Ce détail nous a été fourni par l'*Annuaire statistique du département de la Meuse,* année 1804. L'article, inséré sous la rubrique *Beaux-Arts,* pp. 212-213, est fort curieux. Le Sépulcre y est signalé comme « le *seul objet* digne de fixer l'attention des amis des beaux-arts » dans le département. « Pour le sauver des fureurs du vandalisme, quelques membres de la municipalité *firent murer,* en 1793, le local qui le renferme... Les administrateurs du département ont envoyé, en l'an V, au ministère de l'Intérieur, le dessin du monument. Ils n'ont pas obtenu les fonds qu'ils avaient sollicités pour sa restauration. Si elle était effectuée, et que l'on plaçât le Sépulcre sous un aspect favorable, il ne manquerait à sa célébrité qu'un plus vaste théâtre. »

2. Claude Mangeot était originaire de Saint-Mihiel. Il est l'auteur du *Christ au tombeau* placé dans la Roche du Calvaire, à l'entrée de la ville.

provenait de ce que nous serions tenté d'appeler un vice de construction. Pour supporter le Christ, dont le corps n'a, en somme, aucun point d'appui, Richier avait placé transversalement, en dessous, deux barres de fer en forme de T destinées à en soutenir le poids. En cédant à l'action de la rouille causée par le temps et l'humidité, le métal avait laissé le bloc dans lequel est taillé la figure de Nicodème s'incliner vers celui de Joseph d'Arimathie. Une fracture à leur point de jonction : les reins du Christ, en était résultée. Le restaurateur ajusta à cet endroit un morceau en biseau et rétablit ainsi la suture dans son intégrité première. Puis, pour remédier au fâcheux état de choses qui avait amené l'accident, il adapta sous le Christ un support de pierre dans lequel il simula la retombée du périzonium.

En s'affaissant de gauche à droite, les deux blocs dont est formé le groupe central s'étaient détachés de leur fondation et un mouvement analogue, mais en sens inverse, s'était produit dans la base de Véronique. Brun enleva les crampons de fer mis pour consolider cette statue et lui ajouta une base entièrement neuve. Elle fut alors notablement exhaussée et la robe, qui s'arrêtait primitivement à la hauteur des chevilles, fut prolongée jusqu'à terre afin de dissimuler les pieds dont la réfection présentait de sérieuses difficultés. On les aperçoit maintenant à peine et, au lieu de les rétablir nus comme autrefois, le restaurateur les a chaussés de grossières sandales. C'est principalement ce dernier travail que Dumont qualifiait avec indignation, dans l'une de ses brochures, de « monstruosité ».

Une main de plomb, moulée peut-être sur les débris de l'ancienne, avait été adaptée au bras droit de la Madeleine; le restaurateur la refit en pierre.

Il restitua également au chef des gardes et à ses deux soldats

les nez que le temps ou la malveillance avait mutilés et refit également la main droite d'un des joueurs.

Diverses réparations de détail sont également dues au même artiste : l'index de la main droite du Christ, celui de la main gauche de Joseph d'Arimathie, deux doigts au pied de la Madeleine, le socle de son vase d'aromates. La partie supérieure de la croix ayant disparu, Brun la remplaça par deux traverses de bois peint en ton pierre. Il refit aussi un certain nombre des épines de la couronne portée par Véronique.

Ces travaux, dont quelques-uns sont évidemment critiquables, surtout les modifications apportées à la statue de Véronique, ont été diversement jugés. L'ensemble, malgré tout, en est assez heureux et s'harmonise, sans trop choquer, avec la partie ancienne. Il faut savoir gré à l'artiste de s'être, le plus souvent, borné à refaire les parties détruites, sans trop chercher à y ajouter du sien.

Mais le monument ainsi rétabli avait encore à souffrir de bien des causes nuisibles à sa conservation. La principale était l'humidité du local dans lequel il est placé, humidité augmentée encore par l'exhaussement du sol à l'extérieur et à l'intérieur de l'église.

De sérieux travaux furent exécutés à diverses reprises pour écarter, autant qu'il était possible, toutes les causes de détérioration ou de destruction. De 1863 à 1865 [1], on essaya d'assainir les abords de la grotte en enlevant les terres amoncelées contre les murailles extérieures, dont les bases furent en partie refaites, et en rejetant au loin les eaux pluviales. On nettoya les statues

1. C'est à ce moment et à cette occasion que se produisit la fameuse polémique appelée la Question du Sépulcre dont nous avons parlé dans notre Introduction.

qui furent débarrassées des moisissures verdâtres dont elles étaient souillées; les bancs qui obstruaient l'ouverture de l'enfeu furent supprimés.

En 1879, sur l'initiative de l'abbé Souhaut, un calorifère fut établi dans l'église; sa prise d'air, ouverte sur un caveau construit en avant du groupe, assure, dans une mesure malheureusement trop imparfaite, la dessiccation de l'atmosphère avoisinant. On abaissa en même temps, sur une assez large étendue, le niveau du sol du collatéral, ce qui permet d'étudier les statues sous un angle visuel plus favorable; la grille de fermeture, appliquée primitivement tout contre la baie, fut reportée à près de deux mètres en avant. La voûte du petit édicule construit pour recevoir le Sépulcre fut consolidée; sa toiture d'ardoises remplacée par une couverture en cuivre laminé.

Au cours de l'année 1904, lorsque le chanoine Remy [1], dernier desservant concordataire de la paroisse Saint-Étienne, fit refaire en mosaïque le dallage de l'édifice et enlever définitivement tous les anciens bancs, le groupe de l'Ensevelissement fut à nouveau soigneusement nettoyé, les travaux que nous venons d'énumérer, repris et améliorés autant que de besoin. Nous avons été heureux de l'en féliciter en leur temps. Nous ne voulons pas, néanmoins, clore ce chapitre, sans rendre un dernier tribut d'hommage à la mémoire de ce prêtre vénérable, trop rapidement disparu, dont la figure austère, illuminée toujours d'un si bienveillant sourire, demeure dans notre souvenir inséparable

---

1. Nicolas-Jules Remy, docteur en théologie et en droit canonique, chanoine honoraire de Verdun, chevalier de la Légion d'honneur, né à Montmédy (Meuse), le 30 novembre 1833, décédé à Saint-Mihiel le 24 juillet 1908. Ancien chapelain de Saint-Louis des Français, à Rome, il fut appelé à la cure de Saint-Étienne en 1883, à la suite de la nomination de l'abbé Souhaut à la cure décanale de Ligny-en-Barrois, et occupa ce poste jusqu'à sa mort.

de celles de ce Sépulcre devant lequel nous avons, ensemble, devisé tant de fois, et dont il était si fier d'être le gardien.

Le chef-d'œuvre de Ligier Richier peut désormais braver les siècles et continuer à susciter, parmi les générations qui se succéderont devant lui, l'admiration qui l'a préservé de tant de périls.

SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL — DÉTAIL DE LA CUVE DU SARCOPHAGE

(*Phot. de l'auteur*)

BLÉNOD-LES-TOUL — TOMBEAU DE HUGUES DES HAZARDS (LES ARTS LIBÉRAUX)

CHAPITRE XV

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DES ŒUVRES DE LIGIER RICHIER

Le Sépulcre de Saint-Mihiel clôt la série des œuvres que nous avons cru pouvoir rassembler sous le nom de Ligier Richier. Certaines lui seront peut-être âprement disputées et, vu l'absence pour ainsi dire complète de preuves documentaires, le champ des discussions demeurera sans doute longtemps ouvert. Le groupe de sculptures que nous sommes parvenu à former n'en constitue pas moins, il nous semble, un tout bien homogène et d'une remarquable cohésion. Il a, évidemment, ses morceaux de choix et ses pièces de moindre valeur, mais celles-ci y sont plutôt rares; du commencement à la fin, l'esprit demeure le même, sans défaillances appréciables. Si, sous l'influence de certaines causes extérieures, la technique se modifie, l'ouvrier se retrouve toujours

égal à lui-même. L'art d'Hattonchâtel fait pressentir et contient virtuellement celui de Saint-Mihiel.

Nous allons maintenant essayer de montrer le lien qui unit entre eux les différents morceaux étudiés et de dégager de l'ensemble une sorte de synthèse qui mette en pleine lumière les caractéristiques essentielles de l'atelier, la personnalité de son chef. Nous terminerons par quelques mots au sujet des attributions fantaisistes qui lui ont trop souvent, et sans aucune apparence de raison, été prêtées. Nous n'avons pas cru devoir, jusqu'à présent, en encombrer notre route.

Au moment où Ligier s'initiait dans l'art qu'il devait illustrer et où ses travaux commençaient à le signaler à l'attention de ses contemporains, une transformation profonde se manifestait dans l'art européen tout entier, surtout dans l'art français. A la suite des expéditions des rois de France dans la Péninsule, une exportation intense d'œuvres d'art italiennes s'était produite ; une immigration d'ouvriers, simples ornemanistes d'abord, statuaires ensuite et parfois statuaires de mérite, suivit de près. L'aspect général de ces œuvres importées, les méthodes de travail et surtout les principes des nouveaux venus différaient profondément des productions et des procédés traditionnels de nos vieux imagiers. Les uns et les autres avaient cependant, avouons-le, par certains côtés brillants et légers, des apparences fort séduisantes et la faveur du public leur fut rapidement acquise. Les productions nationales furent délaissées, les vieilles traditions abandonnées presque sans résistance. En Touraine d'abord, dans l'Ile-de-France ensuite, puis en Champagne et ailleurs encore, on fit brusquement et sans regret table rase du passé pour adopter les modes ultramontaines, et copier, avec plus ou moins de sincérité et d'habileté d'abord, les modèles importés.

La Lorraine qui, pour les raisons politiques que nous avons exposées, s'était trouvée la première en contact direct avec l'Italie, ne semble pas avoir subi aussi vite, ni surtout au même degré, son influence artistique. Celle-ci, tout au moins dans la grande sculpture, ne se manifesta que tardivement et Ligier fut, comme nous avons essayé de le montrer, l'élève de la vieille école. Il continua les traditions des Gauvain et des Crock, héritiers directs d'une lignée de vieux imagiers gothiques, dont les traits sévères se retrouvent dans les œuvres qu'ils nous ont laissées, mais avec, cependant, quelque chose de moins froid, de plus vivant et de plus naturel. Le modèle est serré de plus près ; la précision et le pittoresque y sont cherchés davantage. Leurs travaux, remarquables par de réelles qualités d'observation et d'arrangement expressif, n'accusent cependant pas, nous l'avons vu, en dehors de certaines qualités ethniques, une note très originale. Artistes de mérite sans doute, mais dont le talent ne paraît pas avoir dépassé les limites d'une excellente moyenne, leur manière est molle ; elle manque d'accent et de caractéristiques précises. Leur art est un art honnête, franc et de bon goût, sans grande envolée, mais juste et exact, avec, en plus, une pointe de réalisme élégant, d'ironie parfois, qui en rehausse le ton et ne lui messied point. Il est toutefois un peu lourd et l'on sent que, sur un vieux fonds d'origine française, sont venues se greffer des influences flamandes et rhénanes, celles-ci, cependant, en moindre part.

Dès ses premières œuvres, Richier se révèle comme le continuateur direct de ces maîtres dont il fut vraisemblablement l'élève. Il s'en distingue, malgré tout, par un cachet beaucoup plus personnel, une sage conciliation du style et du naturel ; il a plus de lucidité dans l'observation, il est plus chaud, plus vivant. Bien qu'un peu lourdes encore dans leur ensemble, ses lignes se font

remarquer, tout de suite, par leur affinement et leur pureté ; ses figures sont plus expressives, elles se meuvent plus facilement et rarement sans élégance.

Au début surtout, celles de femmes sont les moins heureuses et, à Hattonchâtel notamment, quelques-unes sont vulgaires; leur geste, trop souvent aussi, est emphatique, outré. Ce défaut ne persistera guère. Malgré certaines innovations qui frappent au premier regard, et une puissance de rendu jusqu'alors inconnue dans les œuvres de la sculpture lorraine, la tradition n'est nullement rompue ; les sujets sont empruntés au vieux répertoire et traités, dans leur ensemble, selon les coutumes médiévales. Ils ont cependant plus de mouvement ; la vie y circule avec plus d'aisance, le modelé est moins sec ; le faire, surtout dans le rendu des détails du costume, est d'une minutie savante ; les étoffes sont mieux différenciées. Mais le caractère général de la draperie n'a guère varié encore ; les cassures sont sèches, le pli archaïque.

Le calvaire de Génicourt, dont les personnages « petite nature » forment la transition entre les figurines d'Hattonchâtel et les grandes statues que nous rencontrerons désormais, présente à première vue des caractères identiques, bien que la matière — et le travail par suite — soient différents. Le type est commun, le costume familier, les figures presque vulgaires et traitées sans la moindre tendance, non pas à l'idéalisation, mais à la régularité des traits. Le sculpteur a rendu son modèle tel qu'il l'a rencontré, de même qu'il l'avait fait dans l'œuvre précédente, dont certaines têtes, évidemment des portraits et traitées comme tels, ont la même saveur réaliste. Ce n'est certes pas la beauté que l'artiste a prise comme objectif, mais l'expression, la vie morale ; il cherche, comme on l'a dit, à révéler l'âme sous la face. Il y parvient sans recherche apparente, sans geste théâtral, et tout l'ensemble, jus-

qu'au moindre pli du vêtement, concourt à l'effet général. La douleur de la Vierge est grave et douce, nuancée d'un regard éploré et soulignée par un geste d'une tristesse infinie; celle de saint Jean est plus virile, mais combien éclatante, passionnée et néanmoins toujours juste.

Le Christ, disons-le, est médiocre, son style est bien dans la même note que celui de la scène centrale du retable d'Hattonchâtel et il ne vaut guère mieux. Il a quelque chose de sec, de guindé, qui rappelle fâcheusement ces christs amaigris et démesurément allongés de l'époque précédente. L'anatomie est molle, sans caractère bien défini; les extrémités inférieures, plates. La tête ceinte de la lourde couronne d'épines dont nous rencontrerons tant d'exemples, n'est pas sans mérite; elle accuse déjà ce souci d'exactitude, de symétrie dans le travail et la disposition de la barbe et des cheveux, qui semble parfois tourner au poncif, mais qui n'en constitue pas moins l'une des particularités les plus frappantes des figures de christs attribuées à Ligier.

Bien que, dans son ensemble, il diffère assez peu du précédent, le crucifix de l'ancien prieuré Notre-Dame, à Bar-le-Duc, — sur lequel nous possédons un document précis où l'auteur est nettement désigné — est d'une tout autre envergure. L'artiste, cette fois, aborde la grande sculpture, et il le fait avec une réelle maîtrise. L'œuvre, cependant, quoique l'anatomie en soit très supérieure, offre encore une certaine mollesse, surtout dans l'expression. La tête, trop cherchée, a quelque chose de fade et manque de caractère.

Le Christ et les larrons de Saint-Pierre, toujours à Bar-le-Duc, sont, cette fois, d'excellents morceaux sur lesquels la critique a réellement peu de prise. Le travail, toutefois, est supérieur au dessin; le modelé est franc, vigoureux et arrondi, surtout chez

les larrons; le bois est fouillé avec une adresse, une précision extraordinaires. Dans l'exécution de la figure du Christ, le procédé traditionnel subsiste néanmoins toujours; le galbe est assez pauvre, le travail plus sec. Mais ce qu'il faut noter surtout, et cette fois en réel progrès, c'est, malgré la vulgarité des traits, le rendu, l'expression des physionomies; cependant, le même idéal s'y retrouve : la recherche de la note juste et du caractère afférent à chaque personnage. Qu'importe, semble-t-il, au statuaire, la beauté ou la difformité des visages de ses modèles, pourvu qu'ils proclament hautement ce qu'il veut leur faire dire!

La tête du Christ est ici profondément douloureuse, bien qu'empreinte d'une très grande douceur, et la douleur est exprimée non pas tant par la contraction des traits que par des lignes bien accusées, âprement creusées, qui jettent sur l'ensemble de larges taches d'ombre. Il faut aussi remarquer la crispation des lèvres qui laisse les dents à découvert.

Chez les larrons, même tendance vers le trait personnel, même respect de la tradition pour la pose comme pour l'expression. Chez l'un, le calme et la résignation du pénitent; chez l'autre, la répulsion et la haine du réprouvé. Tout cela, évidemment, est étudié, cherché, excessif parfois; mais le rendu est si simple, le sentiment si vrai, la pose a tant de naturel, que la recherche finit par disparaître et l'on demeure confondu devant le génie de l'homme qui a su animer à ce point la matière et la faire parler avec autant de puissance que de sincérité.

Les deux groupes d'Étain et de Clermont-en-Argonne nous présentent un genre assez différent des précédents, mais dans lequel l'artiste se retrouve tel que nous l'avons jusqu'ici rencontré. Fidèle, pour les lignes générales de ces deux compositions, aux traditions courantes de la région lorraine, il garde,

pour les physionomies et le costume, ce réalisme, cette vigueur d'expression qui lui sont personnels et forment un côté bien particulier de son tempérament artistique. Les méthodes de travail sont identiques : une certaine lourdeur demeure dans l'ensemble et il y a, principalement dans la tête du Christ d'Étain, ce même souci d'arrangement et de détail dont maint autre type analogue nous a déjà fourni — et nous fournira par la suite — de forts nombreux exemples.

Les statuettes du presbytère de Clermont-en-Argonne, bien que ne constituant pas une composition à proprement parler, mais plutôt une simple ébauche, offrent néanmoins un réel intérêt. Elles témoignent du soin avec lequel le maître étudiait ses ouvrages. Par l'expression, le costume, le choix des modèles, la facture des draperies, la correction élégante du dessin, elles se rattachent incontestablement à Ligier et nul n'a songé à les lui contester. Le travail de la terre est d'une touche grasse, précise, bien arrêtée. Le visage de la Vierge est d'une délicatesse un peu froide et il offre une régularité, une note d'arrangement, ou plutôt d'affinement des traits, à laquelle nous n'étions pas encore accoutumés. La draperie, de même, commence à se départir de son extrême simplicité ; ses plis prennent de l'envolée, deviennent plus légers, plus savants et plus souples. Une grâce un peu maniérée apparaît également dans la pose, dans les lignes qui relient entre elles les deux figures ; l'artiste trouve la note touchante et bien neuve dans le mouvement qu'il a su imprimer au Christ : sa tête se rapproche du sein maternel, qui semble s'offrir à ses lèvres comme aux jours lointains de son enfance. L'anatomie de ce Christ, par l'amincissement exagéré des membres inférieurs, la longueur démesurée des mains, n'est pas sans analogies marquées avec celui du groupe de l'Ensevelissement, à Hattonchâtel.

L'étude de la tête, du torse surtout, est naturaliste à l'excès et cette partie du travail jette une note fort crue qui nuit au charme de l'ensemble.

Il faut retenir la date de ce morceau — 1530 — et les tendances nouvelles qu'il accuse, car nous allons les voir suivre une marche ascendante. Un changement, plus superficiel que profond, que quelques traits épars commençaient à faire pressentir, s'y manifeste assez brusquement; nous devons chercher à l'expliquer sans pouvoir, toutefois, en découvrir la cause médiate.

Si, comme nous le pensons, il y faut voir la première touche de l'italianisme, elle est, on en conviendra, singulièrement faible et atténuée. La distance est énorme entre les ajustements familiers, le visage un peu régularisé, c'est vrai, mais dont l'individualité demeure bien marquée, et les têtes, les vêtements tout conventionnels des italianisants, dont nous devons indiquer, d'une façon au moins sommaire, les caractères les plus saillants.

En règle générale, l'italianisme tend au « grand style », c'est-à-dire à l'imitation plus ou moins directe de l'antique. Le trait individuel est regardé par lui comme vulgaire et, imbu du genre classique, il n'est d'art, pour lui, en dehors du général. Son réalisme — lorsque réalisme il y a — est violent, brutal et volontiers dramatique; ses tendances marquées vont vers la convention, l'abstraction, la manière. Ses mises en scène sont compliquées; il recherche l'effet, les grands mouvements, et exagère sans raison les expressions. Il affiche, à côté de tout cela, un besoin d'étaler les formes corporelles; ses attitudes sont violentes, contournées; ses gestes tendus, forcés, de façon à bien accuser les contractions musculaires. Ses draperies, très habiles, supérieurement fouillées, collent au corps, se cassent et se compliquent sans raison; il n'a aucune précision dans ses costumes, dont la formule vague,

flottante, fait pressentir cette forme prétendue éternelle qui deviendra, par la suite, le signe distinctif du classicisme académique.

Ligier Richier, nous venons de le constater, n'a jusqu'ici rien de tout cela et il ne possédera même jamais, d'une manière bien franche, aucune des caractéristiques énumérées plus haut. Elles vont, néanmoins, à des degrés divers, se faire graduellement sentir dans son œuvre, mais sans entamer aucune de ses qualités, sans détruire le vieux fonds national sur lequel nous le trouverons toujours solidement établi. L'italianisme, chez lui, se manifeste plutôt par reflet, par une recherche plus accentuée de la régularité des traits, de l'élégance et de la symétrie des gestes et de je ne sais quel idéal de beauté un peu molle qui finit par affadir singulièrement ses figures; sa pénétration sera tout en surface, jamais au fond. Il deviendra maniéré plutôt qu'italianisé, mais le germe de ce défaut venait de son propre tempérament et il le possédait depuis longtemps. Il tend vers l'effet, l'arrangement harmonique et l'équilibre beaucoup plus que vers la généralisation et, grâce à ses qualités naturelles, il atteindra ce triple but sans la moindre peine.

C'est précisément ce que nous allons rencontrer dans le groupe de la Pâmoison dont la date d'exécution n'est sans doute guère postérieure à l'année 1530. Chatourup, qui nous signale son existence en 1532, paraît en parler comme d'une nouveauté. Le progrès du dessin s'est encore accentué; l'ensemble des lignes est irréprochable; le modelé est net, franc, et d'une merveilleuse sûreté. Les étoffes sont souples, la draperie pondérée, un peu froide même, et ses plis s'étagent avec une élégance toute florentine. Le visage de la Vierge s'affine davantage encore que dans le travail précédent, tandis que celui de saint Jean, cherché lui

aussi, garde malgré tout une apparence plus rude. Le maniérisme apparu à Clermont se retrouve, à dose à peu près égale, dans l'arrangement bien visible des plis du voile et du costume de Marie, dans le flottement de son manteau, l'envolée de celui de l'apôtre, dans le nœud soigneusement étudié qui en relie les deux pans sur l'épaule.

Du Christ en croix qui dominait autrefois la grande composition dont ce groupe est un vestige, il ne nous est parvenu qu'une tête mutilée, ou plutôt son moulage. Le caractère est bien celui qu'accuse le crucifix de Saint-Pierre de Bar, mais la douleur y semble plus intense encore, sans néanmoins rien altérer des traits. Le style est large, puissant, bien en harmonie avec les deux figures qui nous restent.

Au calvaire de Briey, l'unité n'est peut-être pas aussi complète. Deux personnages, la Vierge et saint Jean, présentent dans leur ensemble certains traits archaïques qui rappellent d'assez près le faire de Génicourt. Leur douleur, cependant, est loin d'avoir la même note : elle éclate, le geste qui l'accuse est cru, presque trivial. Il fait songer à certains moyens mis en œuvre à Hattonchâtel : cette femme qui pleure dans son mouchoir et cette autre qui, curieusement, contemple en se penchant par dessus l'épaule de Véronique, l'effigie empreinte sur le voile que cette dernière déploie devant elle.

La tête du Christ est fort belle, d'accent très doux, d'un profil régulier et pur. Les formes sont d'une facture magistrale; l'envolement du périzonium atteint une grâce, une légèreté surprenantes. Les larrons sont ceux de Bar, sauf de très minimes détails. La Madeleine est lourde — et pour cause — mais son mouvement est juste, l'ensemble de la statue élégant et expressif. Ses ajustements somptueux, sa pose où la ligne courbe

domine déjà, ses bijoux, ses riches broderies, font pressentir la figure du Sépulcre de Saint-Mihiel avec laquelle la ressemblance est frappante. Le modèle est d'ailleurs le même, mais plus jeune.

Des œuvres de Ligier semées avec tant de profusion dans l'ornementation de la Chapelle des Princes, quelques rares débris nous sont seuls parvenus et l'art en est grand. Au contact des artistes qui, avec lui, collaborèrent à la décoration de cette merveille — et parmi lesquels il se trouvait sans aucun doute quelques représentants des méthodes nouvelles — le style du vieux maître semble s'être élargi, mais sans rien perdre de son accent primitif. La tête du Christ mourant, celle de saint Jérôme, sont des morceaux hors ligne dans lesquels son faire si précis se retrouve tout entier, mais avec plus de souplesse encore, de puissance et d'envolée. La pierre, profondément creusée, par larges coups, sans raffinements inutiles, dans une manière qui, cette fois, vise beaucoup plus à l'effet qu'au détail, vibre sous son ciseau et ses figures acquièrent une vie, une intensité extraordinaires.

Pour l'Enfant à la crèche, le style se détend : il est moins tourmenté, moins âpre; il saisit la mollesse des jeunes chairs et les rend avec un modelé d'une délicieuse fraîcheur. Le penseur austère, l'homme préoccupé par le grave problème de la vie et de la mort, abandonne un moment ses hautes conceptions et il trouve, dans les ressources inépuisables de son génie, un accent particulièrement tendre pour rendre le charme et l'ingénuité de l'enfance. Il n'abdique cependant pas tout entier : dans le regard, dans le vaste front protubérant, il met un éclair qui, sous la faiblesse, fait pressentir la grandeur.

Morceau isolé et séparé de la composition dont il faisait autrefois partie, mais l'un des plus beaux, peut-être, qu'ait pro-

duits l'atelier, la prétendue Madeleine, de Clermont-en-Argonne, porte en elle-même les traits qui révèlent son origine. Des figures que nous pourrions appeler « modern-style » de Ligier, elle a le dessin correct et pur, l'attitude impeccable, le visage aux lignes fines mais très naturaliste toujours, la grâce aisée et simple, le costume précis, familier, dont la sobre ornementation fait valoir l'élégante facture et l'exquise simplicité du geste.

La statue que nous rencontrons à Saint-Laurent de Pont-à-Mousson est sans doute antérieure à la précédente; elle présente, en tout cas, un mode plus archaïque. Ce christ, cependant, est bien de la même famille que toutes les œuvres que nous avons rencontrées jusqu'alors et il ne détonne pas au milieu d'elles : avec sa longue robe aux plis rares et un peu froids; sa pose qui rappelle d'assez près celle du sujet analogue au retable d'Hattonchâtel; son visage douloureux, bouleversé; sa chevelure ondoyante et sa barbe trop soigneusement frisée. L'expression, toujours obtenue par les mêmes moyens, n'est toutefois pas aussi forte; elle a un je ne sais quoi de naïf et vaguement sentimental qui l'affaiblit singulièrement.

Le grand crucifix de la cathédrale de Nancy est, au double point de vue de l'exécution et de l'expression, une pièce hors de pair. Tout en gardant les caractères généraux des christs en croix taillés par l'atelier, il les dépasse par la beauté de son galbe, la hardiesse de ses proportions et la science de son exécution. La tête, principalement, est magnifique; elle s'enlève avec une puissance étonnante; sa douleur saisit et captive. Elle a, malgré tout, quelque chose de dur; un pli amer creuse cette physionomie à laquelle manque le rayonnement surhumain de certaines autres. Elle est froide comme la rigide doctrine que devait un jour embrasser le statuaire et il semble — mais ceci est

peut-être une illusion — que ce soit à cette source desséchée qu'il ait, cette fois, puisé son inspiration.

Les monuments funéraires attribués à Ligier Richier viennent démontrer à leur tour le côté traditionnaliste de sa physionomie et nous avons essayé de montrer que, dans son œuvre la plus étonnante : le « Squelette » de Bar, il s'est conformé à un mode de représentation d'origine française, dans lequel d'autres s'étaient exercés antérieurement et dont le sens, avant tout, est emblématique.

La composition, inspirée d'un texte liturgique, garde un sens profondément chrétien, mais elle n'en présente pas moins, dans son ensemble, une grâce légèrement affectée et quelque peu païenne. L'habileté professionnelle, la science anatomique de son auteur sont immenses, il en fait étalage avec une certaine forfanterie et, malgré l'aspect répugnant de cette loque qui n'a plus rien d'humain, il y a en elle certains côtés qui rappellent la beauté de quelque figure antique. Les formes, rongées par la décomposition, s'affinent, gardent une correction et des proportions qui sentent cette fois le « grand style » ; le geste est d'une élégance rare, et pour que l'imitation du classique soit complète, il ne manque même pas, dans un lambeau de peau ouvragé curieusement par les vers, le voile trop connu de la nudité des statues italiennes. Richier, lorsqu'il imagina cette façon de proclamer le triomphe de l'âme sur la déchéance physique du corps — qui est peut-être une antithèse esthétique mais qui n'en demeure pas moins un chef-d'œuvre — avait vu les œuvres étrangères et pris contact avec leurs auteurs ; nous en avons ici une des preuves les plus évidentes.

Rien d'antique, de classique plutôt, dans les effigies funéraires de la duchesse Philippe, de René de Beauvau et de Claude de

Beaudoche. Les vieilles traditions des tombiers du Moyen Age revivent dans ces graves figures, simplement étendues sur la dalle funéraire, les yeux clos aux choses de la terre pour mieux garder les réconfortantes visions entrevues à l'heure du suprême passage. Dans cette disposition pour ainsi dire élémentaire, aucun détail ne vient rappeler les fastueux tombeaux de Rouen ou certains de ceux de Saint-Denis, presque contemporains des nôtres, dont la Renaissance a fait, non des symboles de l'espérance chrétienne, mais des monuments de l'orgueil humain.

Les treize figures du Sépulcre de Saint-Mihiel ne démentent aucunement celles que nous venons de décrire, elles ont les mêmes allures et gardent des caractères identiques. Nous nous sommes, d'ailleurs, assez longuement étendu à leur sujet pour qu'il soit utile d'y revenir. Concluons en rassemblant les traits épars de cette dernière et rapide revue de l'œuvre du maître de Saint-Mihiel.

Un caractère essentiel s'en dégage, tout de mesure, de correction et d'élégante harmonie; il révèle l'étroite parenté des différents morceaux que nous avons rassemblés d'un peu partout, le lien puissant qui les enchaîne l'un à l'autre. Il nous paraît difficile, sous peine de rompre l'unité et la cohésion du groupe, d'en détacher quelques fragments.

L'auteur, ainsi qu'il est facile de s'en convaincre, possède un sens d'observation très aigu, une parfaite lucidité d'esprit, un tempérament bien personnel, remarquablement doué pour ordonner les masses et dont maint détail nous révèle la puissante originalité. Il est servi par une habileté de main, une science d'exécution que peu de sculpteurs ont possédées à un égal degré.

Ligier Richier, sans doute, a évolué; il n'est pas demeuré, jusqu'à la fin de sa carrière, tel que nous l'avons rencontré à ses

débuts. Chez lui, comme chez tant d'autres, « l'homme du Moyen Age » a quelquefois capitulé devant l'esprit séducteur, les conseils insidieux de la Renaissance, alors que nous eussions aimé le voir demeurer, jusqu'à la fin, fidèle à l'esprit purement traditionnel qui avait inspiré ses premiers ouvrages. Il ne faut cependant pas, croyons-nous, trop accentuer ce reproche car, malgré quelques défaillances — si toutefois défaillance il y a — il est toujours parvenu à demeurer égal à lui-même. Spectateur actif d'un courant qui entraînait l'art français vers des destinées où devaient sombrer ses qualités les mieux accentuées, il ne s'est jamais entièrement départi du vieux ferment septentrional. Si variés que soient ses travaux, il ne leur arrive jamais de démentir l'unité de l'inspiration et des principes. Il a su, jusqu'au bout, garder la correction de son dessin, la sincérité de ses gestes et de ses expressions, le réalisme légèrement adouci de ses physionomies, le bon goût et la simplicité de ses draperies, la familiarité de ses costumes.

Sans rien rejeter d'essentiel de ce qu'il tenait de son éducation première, il s'est assimilé habilement et à un degré assez élevé, les traits saillants des modes nouvelles ; mais il est sans peine à ce qu'il semble, parvenu à les faire siennes. Il les a transformées selon son propre goût, en gardant certains côtés brillants, mais en rejetant les généralisations excessives et les formules abstraites. Son art, de ce fait, tourne au composite, mais il est bien à lui, il garde les qualités profondes et très originales de son auteur.

Richier, pour conclure, n'a eu qu'une manière ; il n'a reconnu, accepté et infusé à son entourage, qu'une seule doctrine. Quelque archaïsme que présente telle scène, tel personnage taillé par lui, ils sont, l'un et l'autre, facilement reconnaissables. Avec quelque évidence que la physionomie propre à chaque sujet ou à chaque

époque diversifie ses œuvres, ce qui les caractérise toutes, ce qui prédomine partout, c'est la recherche de la note juste, l'image du vrai dans son expression la plus décisive et la plus haute; c'est l'alliance intime, la fusion pourrait-on dire, sans sacrifice apparent de part ni d'autre, de l'imitation vraisemblable et de l'intention idéale.

A coté des caractères d'ordre purement esthétique que nous venons d'essayer de dégager, les sculptures de Ligier Richier nous offrent aussi maints traits communs, mainte particularité typique, que le maître répète volontiers, par la force presque aveugle de l'habitude, et qui sont sa propriété, sa marque indélébile.

Deux auteurs bien connus des historiens de l'art, Morelli et Berenson, ont récemment établi, sur un ensemble d'exemples empruntés à toutes les écoles et qui semblent tout à fait topiques, que des détails souvent infimes, résultat d'habitudes persistantes, presque inconscientes et particulières à chaque artiste, se retrouvent dans la plupart des œuvres sorties d'une même main, quelle qu'en soit la nature. Ces caractéristiques se retrouvent principalement dans les parties secondaires de la composition : travail des cheveux et de la barbe, des yeux, de la bouche, des doigts, des plis du vêtement, etc... La présence de l'un ou l'autre de ces indices constitue en quelque sorte comme une révélation involontaire et spontanée de l'auteur et peut avoir dans bien des cas, pour la critique, une valeur presque égale à celle d'une signature.

Cantonné presque exclusivement dans le cycle des sujets religieux, Richier n'en a inventé aucun et les a tous reçus de la tradition. Les calvaires, les scènes de la Passion, quelques monuments funéraires, constituent, en somme, l'unique fonds de sa production. Tout en essayant, parfois, d'introduire dans les données

certaines diversions et de varier quelque peu le caractère de ses figures, il n'en a pas moins été amené à se répéter souvent. Nous nous trouvons donc en face d'œuvres offrant de fréquentes similitudes, de nombreux points d'analogie. Essayons de les mettre en lumière, de déterminer les plus typiques et de les grouper en faisceau.

Chez Ligier, nous l'avons dit à maintes reprises, le type est toujours réel, le costume également, et ce dernier, pour certaines figures au moins, est presque invariable. Les têtes de ses personnages hommes, sont en général fortes, un peu carrées, les traits bien accusés, osseuses et solidement charpentées; celles des femmes sont plus allongées, d'un ovale régulier et d'ordinaire assez plein. L'arcade sourcilière, dans toutes ses figures, est massive et profonde; elle abrite des yeux dont le dessin est d'une grande correction. Bien dégagés dans l'angle interne, l'angle externe s'abaisse vers les joues; les paupières sont presque toujours représentées tombantes et, détail typique souvent signalé, la paupière supérieure se borde d'un bourrelet saillant; sous la paupière inférieure s'étend fréquemment une sorte de poche. Pour donner plus de vie à ses physionomies, Richier aime à représenter la bouche entr'ouverte, les lèvres bien détachées, l'inférieure « en cerise », les commissures légèrement abaissées, les dents à découvert et très apparentes. La note douloureuse est cherchée dans une contraction assez accusée des muscles frontaux, encadrant de deux grands plis la naissance du nez. Celui-ci est généralement assez fort; les narines se pincent; les pommettes sont aplaties et les joues creuses.

Dans les christs en croix — et cette catégorie est largement représentée dans l'atelier — le galbe est assez pauvre et le travail des nus, au début surtout, reste toujours un peu flou. Plus tard,

il devient plus ferme, plus franc, mais conserve presque jusqu'à la fin un aspect amaigri ; l'anatomie est cependant bonne et rendue sans exagération de modelé. L'ensemble est régulier ; la ligne générale se dessine avec une extrême élégance. Les saillies musculaires se détachent bien à leur place ; les veines gonflées se dessinent sous la peau ; les rotules ressortent avec vigueur ; les jambes fines, bien cambrées, s'allongent ; les pieds s'aplatissent, le droit constamment ramené sur le gauche. Ils sont toujours très soignés et d'une facture excellente, l'orteil un peu écarté et tous les doigts bien détachés. Pour les bras, ils s'étendent largement, dans une position proche de l'horizontale ; les doigts s'incurvent et, sans raideur ni contraction exagérée, se referment sur les clous. La croix, simple, sans ornements, est généralement d'une grande hauteur, le montant et la traverse étroits ; elle n'a, d'ordinaire, ni suppédanéum, ni titulus. Les clous sont à grosse tête pyramidale, un peu aplatie à la pointe. La couronne d'épines est épaisse, massive, fortement enfoncée sur le crâne ; le travail vise à l'exactitude ; le bois est creusé, ajouré, parsemé de cassures et d'épines. Le périzonium coupe d'une façon toujours très heureuse la verticalité des lignes ; l'artiste le traite avec beaucoup de soin, s'ingéniant à varier, d'une figure à l'autre, la combinaison de ses plis, à rendre la souplesse de l'étoffe. Les deux pans flottants, rattachés par un gros nœud, ont d'ordinaire une magnifique envolée.

La barbe et la chevelure s'enlèvent par larges mèches, bien dégagées les unes des autres et sur lesquelles courrent des stries très légères, afin de donner à l'ensemble plus d'air et de vérité. Le mouvement général tend à l'ondulation ; les extrémités sont bouclées, évidées à jour comme par le moyen du vilebrequin ou du foret.

Le costume, nous l'avons dit, demeure familier et l'artiste ne l'a guère varié. Les vêtements de ses personnages sont cependant bien à lui, surtout ce voile si typique de la Vierge que nous avons décrit tant de fois par ailleurs. D'un bout à l'autre de l'œuvre, il se retrouve toujours semblable. Rien dans ces ajustements merveilleusement adaptés au corps, aux plis sages et bien détachés, mais qui, vers la fin, se multiplient et se maniérisent un peu trop, qui sente la convention ; à peine quelques écharpes, quelques turbans jetés de ci de là pour donner à l'ensemble une note pittoresque. Mais ce que nous devons y faire observer, c'est le souci marqué du sculpteur pour différencier les étoffes ; plisser et gaufrer avec une élégance raffinée, chemisettes, guimpes et collerettes ; nouer avec art les rubans et les ceintures. Beaucoup de ces légers détails sont, évidemment, de la fantaisie, mais, plus peut-être que ceux que nous venons d'énumérer, ils sont caractéristiques. Toujours traités avec une extrême minutie, une affectation visible, ils ont entre eux la plus grande analogie et procèdent évidemment de la même main. Dauban, il y a longtemps déjà, l'a fait remarquer et non sans raison.

Quelle que soit la matière employée — bois ou pierre — le travail demeure, lui aussi, toujours le même et dénote des procédés identiques. Il se distingue par un fini que l'on serait tenté de qualifier d'exagéré, une exécution précieuse qui, pour certains accessoires, a le faire délicat de l'orfèvrerie. Le ciseau de Ligier étonne autant par sa force, sa puissance, que par sa souplesse et sa vérité. « D'un coup franc, large et moelleux, d'une sûreté et d'une précision extraordinaires, il aborde avec un égal succès, dit Marcel Lallemend [1], la beauté souriante de la femme et l'horreur de

1. *L'École des Richier, lib. cit.*, pp. 55 et 84.

la mort, l'élasticité des chairs de l'enfant et les rides de la vieillesse décrépite... Sa science est impeccable, son exécution se sent encore de ces temps où les sculpteurs commençaient par être orfèvres. »

Il est inutile, croyons-nous, de pousser plus loin l'analyse; nous en avons dit assez pour permettre de reconnaître, presque à coup sûr, une œuvre émanant, non pas toujours, peut-être, ni dans son entier, de la main de Ligier Richier, mais tout au moins de son atelier et exécutée sous son influence directe.

Des découvertes heureuses, de travaux, de textes surtout, viendront, nous voulons l'espérer, permettre de préciser et d'augmenter le catalogue des œuvres du maître; nous nous refusons, pour notre part, à y inscrire nombre de morceaux dont on a cependant beaucoup parlé.

Nous avons dit en son lieu, ce que nous pensions relativement à la statue accolée au trumeau du grand portail de l'église paroissiale de Saint-Nicolas-de-Port. Elle n'a rien de l'art de Ligier; le type même est étranger à la région et, avec d'autres auteurs, nous croyons cette œuvre beaucoup plus champenoise que lorraine. Il en est de même d'un assez grand nombre de sculptures signalées dans le livre de l'abbé Souhaut et sur lesquelles nous ne nous arrêterons pas. Son système de classification, d'ailleurs, nous l'avons vu, repose sur une erreur de fait. Il tient pour bonne la légende des trois frères Richier et, dans l'ensemble des travaux qu'il a rassemblés, il met au compte de Ligier tout ce qui lui semble hors de pair. Puis, en se basant sur des caractéristiques extrêmement vagues, souvent même inexistantes, il partage au petit bonheur, entre le mythique Claude et le nom moins problématique Jean, tout ce qui lui paraît médiocre. L'intention est excellente sans doute, mais elle a le grave défaut

d'amener les conclusions les plus inattendues. Nous en trouvons une preuve dans l'attribution des sculptures de Solesmes aux Richier; chacun d'eux y trouve sa part, bien distincte de celle du voisin. Sur ce point, déjà très réfuté [1], nous sommes obligé de dire quelques mots.

Il y a évidemment, à première vue, certaines ressemblances entre l'art de Solesmes et celui de Saint-Mihiel; la thèse d'une communauté d'origine était séduisante et nous concevons que l'abbé Souhaut, dans des pages où la foi et l'imagination tiennent plus de place que la critique, ait essayé de la soutenir. Cette similitude, entre des travaux artistiques aussi éloignés l'un de l'autre par la date de leur exécution que par la distance des lieux où ils se trouvent respectivement placés, n'est en somme qu'une impression; elle ne résiste pas à l'analyse.

Alors que, sur les bords de la Sarthe, tout est tradition, depuis le groupement de la scène de l'Ensevelissement jusqu'à l'attitude et l'exécution matérielle des personnages qu'elle rassemble, il est loin d'en être de même sur les rives de la Meuse. Ce côté, sans doute, et nous l'avons fait remarquer maintes fois, y demeure bien visible et parfaitement reconnaissable, mais l'artiste ne craint pas d'user à son égard d'une liberté assez grande. On sent que, sur certains points au moins, il s'en dégage sans trop de regrets, et maint détail fort suggestif en fait pressentir l'abandon prochain.

La foi, à Solesmes, garde toute sa vigueur et il est difficile

---

1. Parmi ces réfutations nous devons citer celles de E. Cartier, « Les Sculpture de Solesmes et les Richier », *Revue du Monde catholique,* 15 août-1er septembre 1884, Paris; Léon Palustre, « Les célèbres sculptures de Solesmes », *Forum antique,* oct.-nov. 1886. Ce dernier article a été analysé et commenté par M. Léon Germain, « Les Richier et Solesmes », *Lorraine-Artiste,* 1892, pp. 694-697. M. Paul Vitry, *Michel Colombe..., lib. cit.,* pp. 288 et 290, a dit aussi quelques mots à ce sujet.

d'imaginer, en dehors de ce groupe, quelque chose de plus saisissant et qui donne davantage l'impression de la désolation, du respect, de la douleur et, disons le mot, de la grandeur.

Il y a, à Saint-Mihiel, trop de grâce, de fantaisie et d'élégance pour qu'il en soit tout à fait ainsi. L'auteur ne peut être le même; son tempérament est tout autre. Il arrive à l'émotion, c'est vrai, mais ce sentiment est plus superficiel, il s'y mêle un je ne sais quoi de profane qui l'affadit singulièrement. L'œil du spectateur s'arrête, stupéfait, sur le fini des têtes, l'exécution soignée des draperies, la minutie des moindres détails; et cette précision, cette élégance raffinée, un peu accessoires dans une pareille scène, distraient l'attention, font oublier l'ensemble et déflorent le drame. Le style est également moins simple, la science du sculpteur, déjà bien pénétré d'exotisme, s'étale avec une affectation trop visible; elle est évidemment très forte, mais elle n'atteint pas au même degré la puissance d'expression qui éclate dans l'œuvre rivale.

Une foule d'autres raisons, dont la première est la date — 1496 — empêchent d'attribuer à Richier, ou à ses fameux frères dont nul n'a jamais trouvé trace, tout ou partie des figures de Solesmes, aussi bien de la Mise au tombeau que des divers autres groupes, dont l'exécution, due à des mains différentes, est notablement postérieure à celle-ci. Les quelques points de sa biographie qu'il nous a été possible de préciser prouvent, d'ailleurs, qu'entre les années 1548 et 1554, époque vers laquelle l'abbé Souhaut place le voyage de l'atelier dans la région de la Sarthe, le maître était en Lorraine, occupé aux travaux de décoration de la Chapelle des Princes, alors en construction à Bar-le-Duc.

L'abbé Souhaut a également signalé, et Marcel Lallemend

(*Phot. de l'auteur*)

LA VIERGE, SAINT JEAN ET MARIE-CLÉOPHÉE

GROUPE EN TERRE CUITE, DIT MAQUETTE « DU SÉPULCRE »

après lui, un groupe de figurines en terre cuite qui aurait autrefois longtemps figuré dans l'église Saint-Étienne, à Saint-Mihiel, d'où elles auraient disparu à l'époque révolutionnaire. Elles étaient, dit-on, placées dans une excavation de la muraille visible aujourd'hui encore et pratiquée à quelques pas de l'enfeu du Sépulcre. Ce serait là, d'après nos auteurs, la maquette du grand ouvrage de Richier.

Ce Sépulcre en miniature, dont il ne reste plus aujourd'hui que trois personnages — la Vierge soutenue par saint Jean et l'une des trois Maries — était, il y a quelques années, la propriété de M. de Lignéris, ancien officier de cavalerie, qui l'avait acquis au cours d'un séjour dans la garnison de Saint-Mihiel, vers 1863. Nous avons pu le voir alors que sa veuve en proposait l'acquisition à différents musées de la région lorraine.

L'ensemble est charmant; le modelé, un peu altéré par de malencontreux grattages, est néanmoins très souple; le travail de la terre est gras et révèle une grande habileté. Mais cette œuvre, évidemment de date ancienne, suit de trop près la grande pour que l'on puisse l'accepter comme en étant l'ébauche. Elle sent beaucoup plus la copie, la réduction, que la maquette, toujours forcément un peu floue et de lignes indécises. L'original y est même serré de si près qu'aucun doute ne nous paraît possible.

Il ne faudrait voir là, à notre avis, qu'un travail d'un des descendants de Ligier ou de quelque membre de l'atelier, s'exerçant au modelage de la terre. Satisfait sans doute de l'exactitude de son œuvre, il s'était fait un point d'honneur de la juxtaposer à celle du maître. Le temps ayant passé et l'obscurité s'étant faite, la copie avait fini par devenir, dans la tradition orale, l'étude primitive.

Nous doutons, d'autre part, qu'elle ait jamais figuré dans le

lieu indiqué par l'abbé Souhaut; aucun auteur ancien ne nous en a signalé l'existence et pareil sujet, surtout placé en semblable lieu, n'était pas de ceux dont la présence pouvait demeurer inaperçue. Dom Calmet, dont l'enquête, nous l'avons vu, avait été sérieuse, et qui va jusqu'à nous parler « d'ouvrages à la plume » qu'il attribue à « ce Ligier Richier », n'eût pas manqué, croyons-nous, de dire quelques mots de cet objet auquel, en aucun endroit, ni lui ni d'autres n'ont jamais fait la moindre allusion.

VÉZELISE. — STATUE DE LA VIERGE (XVe SIÈCLE)

(*Phot. de l'auteur*)

SAINT-MIHIEL, ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE — MONUMENT DIEULOUARD-POURCELET
(Atelier des Richier)

CHAPITRE XVI

DERNIÈRES ANNÉES ET MORT DE LIGIER RICHIER

Les incertitudes et les légendes dont sont entourées les origines de Ligier Richier, et que les documents ou les œuvres nous ont si rarement permis d'éclaircir, planent également sur les dernières années et la mort du maître. Un drame de conscience vint, croyons-nous, assombrir la fin de cette vie si pleine de labeur, si consciencieusement remplie.

L'artiste, tel que les événements vont désormais nous le montrer, garde cette physionomie inquiète et comme tourmentée par la poursuite d'un idéal jamais satisfait, que ses œuvres nous avaient permis d'entrevoir. Passionnément épris de la vérité, il

tend vers elle par toutes les fibres de son être et cette recherche, dont il a laissé l'empreinte dans les diverses productions sorties de son ciseau, va maintenant éclater dans sa vie morale. Ayant enfin trouvé, dans une formule religieuse adéquate à sa pensée, ce qui semble avoir constitué le rêve de toute son existence, nous allons lui voir accomplir un des plus grands actes d'abnégation qu'il soit possible de demander à un homme : il va sacrifier à sa foi les joies de la patrie, les jouissances de son art, et cela dans le but de reconstituer librement, sur une terre étrangère, un foyer où il pourra vivre conformément à ses croyances.

Le dernier geste du maître n'est pas sans grandeur ; il commande le respect à ceux mêmes qui seraient tentés de réprouver le fait dont il devait être, un jour, l'inéluctable conséquence.

Du mariage contracté par Ligier, vraisemblablement au cours de l'année 1530, avec Marguerite Royer, deux enfants paraissent être nés : un fils, Gérard, en 1534, et une fille appelée Bernardine, à une date qu'il n'est pas possible de préciser.

Gérard, sculpteur comme son père, avec lequel nous savons qu'il fut associé, s'établit à Saint-Mihiel où il épousa, aux environs de l'année 1560, Marguerite Grollot, ou Groulot, originaire de la même ville, dont il eut cinq enfants. Il devint la souche de toute cette lignée de Richier que l'on trouve établis plus tard à Nancy, Metz, Lyon et Grenoble. Tous, ou presque tous, exercèrent la profession illustrée par leur aïeul et continuèrent, jusque vers le milieu du dix-septième siècle, la renommée et les traditions de l'atelier formé sur les rives de la Meuse.

Bernardine s'unit à un de ses compatriotes, « noble Pierre Godari (ou Godart), fils de noble Étienne Godari, natif de Saint-Myer, en Lorraine ». Ce dernier, probablement beaucoup plus âgé que son épouse, ne nous est point inconnu. Nous l'avons

rencontré déjà, en 1548, consulté par le doyen du chapitre de Saint-Maxe, Gilles de Trèves, en compagnie de Ligier et de quelques autres artisans, au sujet de la construction de la Chapelle des Princes. Nous avons même émis la pensée qu'il avait pu en être le constructeur, car les pièces qui nous le font connaître lui donnent la qualification d' « ingénieur ». Tourné de bonne heure vers les idées de la Réforme, il dut quitter la Lorraine assez peu de temps après son mariage, si toutefois la célébration en fut faite dans ce pays. Un acte du 20 septembre 1558, « reçu à Genève en la boutique d'honorable Lézin Guyet, bourgeois et marchant de Genève, située devant le logis où pend pour enseigne le Lion d'Or », nous apprend qu'il habitait alors Lausanne.

Par cette pièce, qui n'est autre chose qu'un testament, Godart fait abandon à sa femme de toute la portion disponible de ses biens, en considération de ce qu' « elle avait abandonné ses parents, pays, biens et moyens pour le suyvre, fuyr les idolâtries et les superstitions papistiques... et s'être accordée avec luy pour venir en ces pays et lieux esquels le sainct Évangile est purement annoncé » (1).

Godart, accompagné de son épouse et d'une fille née de leur mariage, quitta Lausanne vers ce moment et vint se fixer à Genève où le droit de bourgeoisie lui fut gratuitement accordé, « attendu les grands services qu'il peult rendre à la ville » (2). Il

---

1. Cette citation, de même que les deux précédentes, est extraite du « Testament de Noble Pierre Godary en faveur d'honnorable dame Bernardine Richier, sa femme ». (Protocoles Jean Ragueau, vol. II, p. 317, an. 1558. Arch. de l'État de Genève).

2. « Lundy, 8 de may 1559. — Maistre Pierre Godari, lequel est homme ingénieux pour les forteresses *et est venu icy pour la parole de Dieu, ayant déjà demeuré*

mourut sans doute peu après ce changement de résidence; à la date du 19 octobre 1559, une mention du registre du Conseil de la cité porte : « ..... Maistre Pierre Godary, ingénieur, décédé » (1).

Ainsi, vers la fin de l'année 1559, la fille de Ligier, veuve et malade, se trouvait seule avec son enfant au milieu d'un pays étranger. Il est donc assez logique de penser que le désir de son père et de sa famille fut alors de lui faciliter les moyens de revenir vivre auprès d'eux. Ce désir, si facilement explicable, si naturel en soi, ne soulevait pas moins de réelles difficultés d'exécution. Bernardine ayant, comme nous l'avons vu, embrassé la Réforme, se trouvait, par suite des édits rendus à ce sujet par les ducs de Lorraine (2), sévèrement bannie de son pays d'origine. Ceci peut, tout au moins dans de certaines limites, nous expliquer pourquoi nous trouvons, dans une pièce au sujet de laquelle on a fait quelque bruit et qui se rapporte aux environs de l'année 1560, la signature de Ligier Richier et de son fils Gérard.

Ce document n'est autre qu'une pétition, une « requeste »,

---

quelque temps à Lausanne, a icy supplié de le recevoir habitant, s'il ne plaist à MM. de le recevoir bourgeois. Arresté qu'il soit reçu bourgeois gratis attendu les grands services qu'il peult rendre à la ville » (Registre du Conseil de la cité de Genève, vol. LV, ann. 1559). Voir également L. B., p. 263.

1. « Jeudy, 19 d'octobre 1559. — Maistre François Bonnivard sur ce qu'il a requis luy donner logis en la maison de Saint-Apre, *au lieu où était maistre Pierre Godary, ingénieur, décédé.* Arreste qu'on ne le peult encore faire, pour ce qu'il ne faut pas déchasser la vefve dudict Godary pendant qu'elle est malade » (Même registre).

2. Le premier de ces édits fut rendu par le duc Antoine, le 26 décembre 1523. Il porte défense de « prescher des faits et gestes de Luther, de tenir ni lire ses livres, sous peine de confiscation de corps et de biens ». Il fut renouvelé par le même duc en 1539, puis par le duc François en 1544 et par la duchesse Christine de Danemark, régente du duché sous la minorité de Charles III, en 1545. (Voir O. Cuvier, « Les Réformés de Lorraine et du pays Messin », dans *Mémoires de l'Académie de Stanislas,* ann. 1883, pp. 175 à 204).

adressée au duc de Lorraine [1] par quelques adeptes des nouvelles doctrines, dans le but d'obtenir le libre exercice du culte réformé. Il a été découvert aux archives de l'ancien département de la Moselle, par le pasteur Cuvier, vers 1861. Publié par lui dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français* [2], il a été repris et commenté, en 1883, par M. Dannreuther, pasteur de l'Église réformée de Bar-le-Duc [3]. Classé autrefois à la série G (clergé séculier), il est passé, d'après l'*Inventaire sommaire des archives de Lorraine* [4], à la série D, liasse 8, et provient du fonds de l'ancien collège des jésuites de Metz. Il est écrit sur cinq feuillets de papier, réunis en forme de cahier, et comprend deux parties parfaitement distinctes.

La première est la requête proprement dite. Elle occupe entièrement le recto et la moitié environ du verso du premier feuillet. L'écriture en est assez grosse, soignée et très lisible.

Voici ce qui s'y trouve exposé :

A Monseigneur le Duc de Lorraine, Bar et Gueldres, nostre souverain seigneur,

Supplient en toute humilité vos très-humbles vassaulx, serviteurs et

---

1. C'était alors le jeune Charles III lequel venait de faire son entrée dans le duché.

2. Tome XI, p. 421, année 1862.

3. « Ligier Richier et la Réforme à Saint-Mihiel », dans *Mémoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 2e série, t. II, 1883, pp. 91 à 111. — Je dois dire, pour expliquer que M. le pasteur Dannreuther n'ait pas parlé des trois lignes ajoutées à la fin de la requête, qu'il travailla d'après la publication du pasteur Cuvier, lequel les avait passées sous silence, faute, peut-être, de n'avoir pu parvenir à les déchiffrer. Aux demandes de communication faites par M. Dannreuther aux Archives de Lorraine, il avait été répondu que le document, disparu probablement en 1870, n'existait plus. Il n'a d'ailleurs été retrouvé que lors du nouveau classement. Le travail de M. Dannreuther, fait avec une rare impartialité et une grande précision, nous a beaucoup servi pour la rédaction de ce chapitre. Différents autres renseignements, qu'il nous a très obligeamment communiqués, nous ont aussi été d'un grand secours. Nous lui en adressons nos respectueux remerciements.

4. Publié à Metz, en 1890, par M. Wolfram, alors *Archivdirector* de Lorraine.

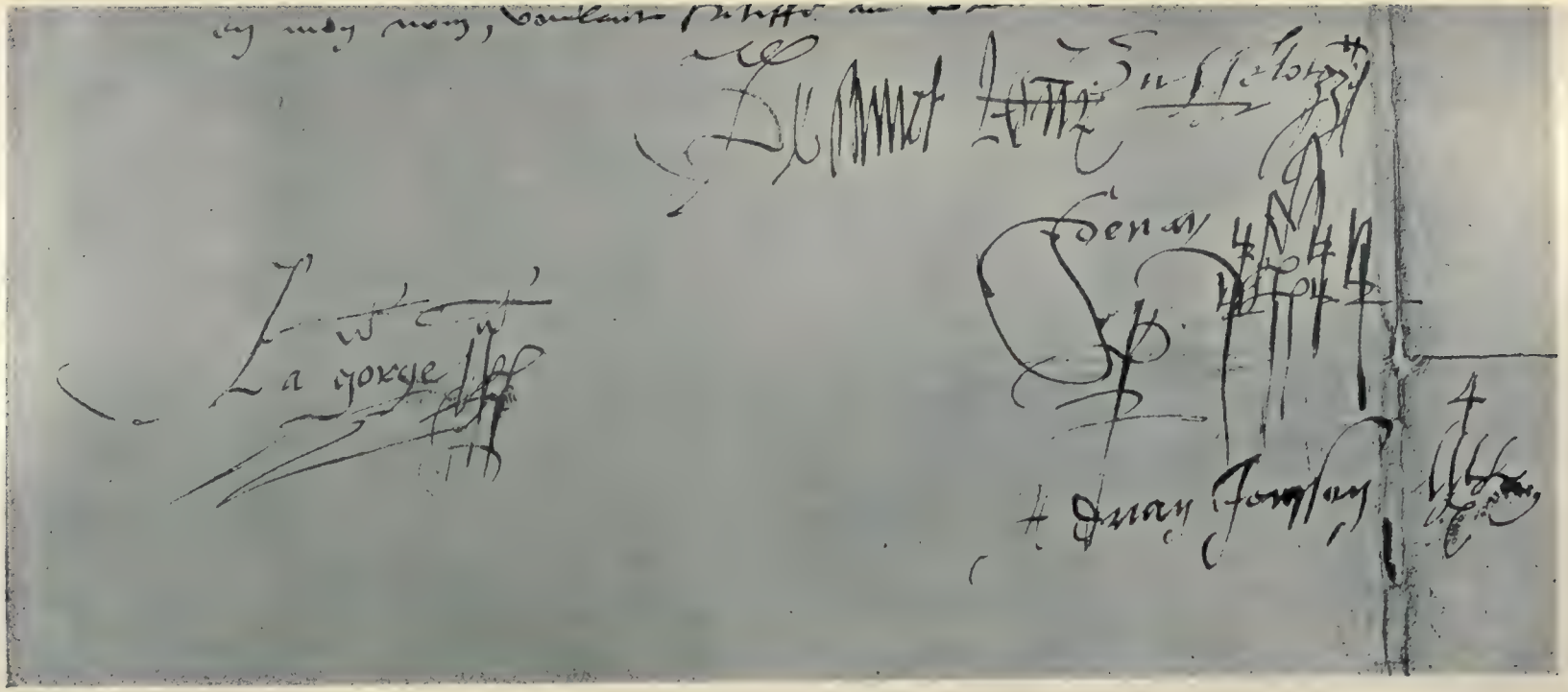
subjectz qui, pour la cognoissance qu'il a pleu à Dieu leur donner de la certaine vérité de sa saincte et pure Parole, désyrant vivre selon la reigle et réformation d'icelle : que pour ne pas les priver du repos de leurs consciences, il vous playse, en l'honneur de Dieu, les laisser vivre désormais — selon mesme l'exemple de plusieurs roys et princes vos voysins, amys, parents et allyés (1), en telle liberté chrestienne que le seul Seigneur, Roy des roys, permect par son sainct Evangile, auquel nous portons obéyssance, comme à Luy appartient l'empire souverain. Iceulx vos vassaux et subjectz sont instruicts à vous obéyr et de ne résister à la saincte ordonnance qui est d'obéyr aux puissances, non-seulement pour l'yre qui est la punition du mespris, mais aussi pour la conscience ; c'est-à-dire que, devant Dieu, ils sentent en leurs consciences que son vouloir les y oblige, désyrant en celà garder la doctrine et ensuyvre l'exemple de Nostre-Seigneur J.-C., lequel enseigne de payer, et en payant lui-mesme ce qui appartient à César, ne laisse ny ne veult qu'on oublye ce qui premièrement est deu à Dieu ; laquelle obéyssance et aultres poincts de la religion chrestienne sont plus amplement contenus ès articles de la confession de foy que, à ceste fin, icy très humblement ils vous présentent, et selon laquelle que vous trouverez, comme ils espèrent, estre conforme à la doctrine des saincts prophètes et apostres, ils désyrent vivre et mourir. Vous suppliant que, à cest effect, il vous plaise leur donner temples batis ou à batir, affin d'éviter les calomnies ordinnaires et fausses accusations à quoy sont subjectes les assemblées privées : assavoir, de séditions, rébellions, paillardise et mainctz aultres vices

---

1. Ce passage doit, à ce qu'il nous semble, faire allusion aux édits de liberté rendus en faveur des protestants par le roi de France, Henri II, dont Charles III avait épousé la fille, Claude de France. Le premier, publié le 17 janvier 1562, permettait aux réformés, sinon de bâtir des temples, du moins de tenir leurs prêches en dehors des villes, dans les champs, dans les jardins ou dans des granges isolées. L'édit d'Amboise (19 mars 1563) accorda le libre exercice du culte réformé, dans toute l'étendue de leurs seigneuries, aux gentilshommes ayant haute justice ou fief de hautbert, et dans leurs maisons seulement aux autres nobles. De plus, dans chaque bailliage et sénéchaussée, une ville était assignée aux huguenots pour l'établissement de leurs prêches, indépendamment de celles qui leur étaient soumises avant les premiers pourparlers de paix, c'est-à-dire avant le 7 mars 1563. Si, comme la chose nous paraît vraisemblable, la demande des réformés sammiellois fait allusion à ces exemples, elle serait de l'année 1562, ou 1563 au plus tard, et non de 1560 comme on le croit généralement. La date, inscrite postérieurement d'ailleurs sur l'original, est des plus vagues : « environ l'an 1560 » ; elle permet notre supposition. L'année 1562 nous paraît devoir être acceptée ; c'est celle ou deux des signataires vinrent se fixer à Metz.

Vous suppliant que a cest effect il uous plaise leur donner
temples batis ou a batir, affin d'euiter les calomnies
ordinnaires, et faulses accusations, a quoy sont subiectz
les assemblées priuées: asscauoir, de seditions, rebellions
paillardise, et maintz aultres uices, et crimes, pour
en iceulx temples, et lieux auec uré congé, et soubz
uré protection prescher, y faire prieres publicques, et
s'assembler au nom de Dieu. quoy faisant, Monseigneur,
uous feres chose, qui sera, a, sa magesté singulierement
aggreable, et rendres iceulx supplians touiours plus
promptz, et uoluntaires a tous leur debuoir enuers uous
d'une affection, et seruice, et a faire prieres
assiduellement, come ilz feront de bon cueur, et sont
admonestes de faire, a ce quil plaise a Dieu uous
gouuerner par son sainct Esprit, conduyre heureusement
auoir, et maintenir touiours en sa garde et protection
uostre personne, et uré maison tresillustre.

Le Subscript ayant veu [illegible] requeste [illegible] d'admis
et [illegible] quelle sort [illegible] a [illegible] souuerain seigneurs
[illegible]



PAGE FINALE DE LA PÉTITION DES RÉFORMÉS DE SAINT-MIHIEL

(ARCHIVES DE LORRAINE, SÉRIE D, LIASSE 8)

et crimes ; pour en iceulx temples et lieux, avec vostre congé et soubz vostre protection, prescher, y faire prières publicques et s'assembler au nom de Dieu. Quoy faisant, Monseigneur, vous ferez chose qui sera à sa Majesté [à Dieu] singulièrement aggréable, et rendrés iceulx supplians toujours plus prompz et voluntaires à tous leurs debvoirs envers vous d'une affection et service, et à faire prières assiduellement, comme ils feront de bon cueur et sont admonestés de faire, à ce qu'il plaise à Dieu vous gouverner par son Sainct-Esprit, conduyre heureusement, avoir et maintenir toujours en sa garde et protection vostre personne et vostre maison très illustre.

A la suite de cette déclaration, on remarque trois lignes d'une écriture très différente et de lecture assez difficile qui paraît être celle du premier des cinq personnages dont les noms figurent immédiatement en dessous.

Je soubscript, ayant veu la présente requeste, suis d'advis et consent qu'elle soit présentée à nostre souverain seigneur en mon nom, voulant satisfaire au contenu d'icelle.

J. Busselotz [1]

de Saint Loup

J. La Gorge F. Denay

Adrien Jensson

Ces trois lignes, non publiées par les précédents auteurs, disent suffisamment, il nous semble, quelles sont les idées des

1. M. Dannreuther voit dans Jacques Busselot, le chef du mouvement religieux à Saint-Mihiel et, probablement, le rédacteur de la pétition. On peut, il nous semble, l'identifier avec Jacques Busselot, avocat, dont le nom se retrouve dans le même document, immédiatement suivi de celui de Jean La Gorge et de deux autres Busselot, Jacob et Jean, également avocats, ses fils, sans aucun doute. Jacques Busselot avait été maire de Saint-Mihiel en 1550. Un Jacques Busselot, probablement son père, avait, en 1539, la « charge du collège et escolle érigée au lieu de Sainct-Mihiel » (Arch. de la Meuse, B. 1084, f° 105). Les deux fils de Busselot, pourvus tous deux d'une charge d'avocat à la Cour des Grands-Jours, demeurèrent à Saint-Mihiel après le départ de leur père ; ils furent annoblis le 15 février 1578. Mais le premier seul y continua sa résidence. Jacob paraît avoir suivi l'exemple de son père et fixé, après 1578, son foyer à Metz, où il devint l'un

cinq requérants dont elles précèdent les noms et détruisent toute équivoque. Pour ces individus — et il faut remarquer que chaque signature est autographe — aucun doute n'est possible. Pleinement acquis aux nouvelles doctrines, « désyrant vivre selon la reigle de la réformation », ils demandent au prince de leur donner des temples ou, au besoin, de leur permettre d'en bâtir, afin de pouvoir, ouvertement et au grand jour, y pratiquer leur culte, y faire des prédications et assemblées publiques. Ils n'ignorent point que leur profession de foi est regardée comme suspecte, puisqu'ils déclarent en joindre les articles à leur supplique, espérant, disent-ils, qu'elle sera trouvée « conforme à la doctrine des prophètes et des apostres ». Ils sont même si convaincus « de la certaine vérité de la saincte et pure parole »

---

des Treize et conseiller ; il y épousa Judith Gauvain qui lui apporta la seigneurie de Montigny-la-Grange. Cf. H. Dannreuther, *Richier et la Réforme...*, *lib. cit.*, p. 13 ; Dumont, *Nobiliaire de Saint-Mihiel*, t. I, pp. 194-196 ; Léon Germain, « Une taque de foyer aux écussons de Jacques III Busselot et de Judith Gauvain, sa femme ». (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, IIIe série, t. VI, 1897).

Aucun renseignement sur le personnage appelé ici de Saint-Loup.

Jean La Gorge exerçait aussi la charge d'avocat ; il émigra et fut reçu bourgeois de Metz, en même temps que Busselot. Des membres de la même famille avaient sans doute continué à résider à Saint-Mihiel, car, en 1665, le 20 décembre, Mathieu La Gorge, *natif de Saint-Mihiel*, receveur des rentes et revenus du duc aux Pays-Bas, est anobli par Charles IV.

François de Nay, « natif de ce lieu de Sainct-Mihiel », fut anobli par le duc Charles III, le 15 octobre 1560, « ayant esgard à la prière et supplication que nous a faicte nostre très chère et très aymée compaigne et espouse..., en faveur et congratulation de sa bien venue et joyeuse entrée en ceste nostre ville de Saint-Mihiel » (Arch. Meurthe-et-Moselle, B. 33, f° 204). Un second de Nay (Robert) figure dans la liste des adhérents avec la profession de marchand. Ce dernier était syndic avec Ligier Richier en 1543.

Nous n'avons aucun renseignement sur le dernier signataire, Adrian (ou Adrien) Jensson. Le pasteur Cuvier n'avait pas su déchiffrer les initiales qui font, en quelque sorte, corps avec les signatures ; il avait aussi mal lu certains noms portés sur les listes d'ahérents. Il les rétablit plus tard, en marge des pages du bulletin où son article avait été inséré ; nous l'avons constaté dans un des volumes légués par lui à la Bibliothèque de Nancy.

qu'ils avouent, sans réticences ni détours, en être les adeptes et vouloir mourir dans la pratique de ses maximes.

Chacun d'eux enfin, avant d'apposer son seing au bas de la requête, déclare formellement l'avoir vue, y adhérer et consentir à ce qu'elle soit présentée au souverain en son nom, et termine en proclamant, d'une façon catégorique, « vouloir satisfaire au contenu d'icelle ». Tous les cinq sont donc bien des réformés, avouant fermement leurs croyances et demandant, quelles que puissent être pour eux les conséquences de cet acte, la liberté d'y conformer leur conduite et leur vie.

Il en est tout autrement, croyons-nous, de leurs concitoyens, dont les noms se lisent sur la seconde partie de ce document historique. Cette fois d'ailleurs, ce ne sont plus des signatures autographes que nous trouvons, mais une simple énumération de noms, dont la longue liste est précédée des lignes suivantes : « NOMS ET SURNOMS DES HABITANTS DU LIEU DE SAINCT MYEL QUI, AYANT VEU CERTAINE REQUESTE DRESSÉE AU NOM DES FIDÈLES ESPANDUS PAR LES PAÏS DE LORRAINE ET BARROIS POUR PRÉSENTER A NOSTRE SOUVERAIN SEIGNEUR, ET DONT LA COPIE EST IOINCTE ICY, ADVOUENT ICELLE REQUESTE ET SOUBSIGNE DE LEURS NOMS ET PARAPHES DE LEURS PARAPHES. »

Entre les mots : VEU et CERTAINE REQUESTE, on a ajouté, dans l'interligne et d'une autre écriture : « *et approuvé* ». Les mots : FIDÈLES ESPANDUS PAR LES, sont biffés et remplacés par ceux de : « *vassaulx, bourgeois et subjectz des* ». On a en outre ajouté, en marge, ces autres mots qu'il faut placer immédiatement à la suite de ceux de LORRAINE ET BARROIS : « *qui désyrent vivre selon la parole de l'évangile de iésucrist* ». Les derniers mots : DE LEURS PARAPHES, répétition de ceux qui les précèdent, sont également annulés. La phrase, en tenant compte de ces

modifications, devrait être ainsi libellée : « NOMS ET SURNOMS DES HABITANTS DU LIEU DE SAINCT MYEL QUI, AYANT VEU ET APPROUVÉ CERTAINE REQUESTE DRESSÉE AU NOM DES VASSAULX, BOURGEOIS ET SUBJECTZ DES PAÏS DE LORRAINE ET BARROIS QUI DÉSYRENT VIVRE SELON LA PAROLE DE L'ÉVANGILE DE IÉSUCRIST POUR PRÉSENTER A NOSTRE SOUVERAIN SEIGNEUR ET DONT LA COPIE EST IOINCTE ICY, ONT ADVOUÉ ICELLE REQUESTE ET SUBSIGNÉ DE LEURS NOMS ET PARAPHES. »

La liste des noms vient à la suite de cette déclaration et remplit entièrement les feuillets deux et trois. Elle comprend cent vingt-six personnes. Chaque nom est écrit sur une ligne différente et suivi de l'indication de la profession du personnage nommé. En tête figurent cinq nobles et sept avocats; puis viennent des marchands, des bourgeois, dont plusieurs avaient, comme Richier, rempli les fonctions annuelles et électives de maire, des artisans, etc... Sur le verso du second feuillet on lit :

M[ais]tre LIGIER RICHIER,
M[ais]tre GIRARD RIQUECHIER (*sic*), tailleurs de pierres.

Une seconde liste vient à la suite de celle des habitants de Saint-Mihiel ; elle occupe en entier le quatrième feuillet et le recto du cinquième. Elle porte en tête la mention suivante : « LES NOMS ET SURNOMS DE TOUS CEUX QUI ONT ADVOUÉ LA REQUESTE QUE L'ON VEULT PRÉSENTER A NOSTRE SOUVERAIN SEIGNEUR AU NOM DES ET SUPPLIANTS SUBJECTZ DES PAÏS DE LORRAINE ET BARROIS, A CE D'OBTENIR LA PERMISSION DE NOSTRE SOUVERAIN SEIGNEUR DE POUVOIR VIVRE SELON LA PAROLE DE L'ÉVANGILE. »

Les noms inscrits sont ceux d'un certain nombre d'habitants

des villages de Vignol (1), Sampigny (2), Aspremont (3), Voinville (4), Mécreignes (5), L'Hospital de Marbotte (6), Savonnières (7), Buxières (8), Loupmont (9), Buxerulles (10), toutes localités situées dans les environs immédiats de Saint-Mihiel, et où nous savons, par d'autres sources, que la Réforme avait jeté d'assez sérieuses racines (11).

Enfin, au verso du cinquième et dernier feuillet, plié comme les autres dans le sens horizontal, on lit : « *Les Lorrains qui demandoie (sic) liberté de conscience pour se faire huguenot (resic). Environ l'an 1560.* » Puis au-dessous, d'une autre encre et d'une écriture moins ancienne, moins régulière, presque illisible : « *On voit les noms de ceulx de sainct Mihiel et aultres environs qui demandoient l'exercice de l'hérésie, et le refus qu'on leur fit fut l'occasion de l'hérésie à Metz* (12). »

---

1. Aujourd'hui Vigneulles-lès-Hattonchâtel, chef-lieu de cant. de l'arrond. de Commercy (Meuse). Dix-neuf noms d'habitants de ce village figurent sur la liste. Les six premiers sont des nobles : « Ferry de Jaulny, seigneur dudict lieu ; Christophe des Armoises ; Guillaume de Haultoy, seigneur de Ville-en-Woëvre ; Thiéry des Armoises, seigneur d'Hannoncelles ; J. de Lavaux ; Guillaume d'Ancherin, seigneur de la Tour de Fresnes ». A la suite des noms, on lit la mention suivante : « Tous demourant à Vignol, qui disent qu'il y a plus de LXX hommes et davantage qui veulent vivre selon la parole de l'Évangile ».

2. Cant. de Pierrefitte, arrond. de Commercy.

3. Apremont, cant. de Saint-Mihiel, arrond. de Commercy.

4. Woinville, cant. de Saint-Mihiel.

5. Mécrin, cant. et arrond. de Commercy.

6. Marbotte, cant. de Saint-Mihiel.

7. Savonnières-en-Woëvre, cant. de Vigneulles.

8. Cant. de Vigneulles.

9. Cant. de Saint-Mihiel.

10. Cant. de Vigneulles.

11. Voir DOM CALMET, *Notice de la Lorraine*, art. *Ornes*, t. II, col. 178, cité plus loin, p. 376.

12. Cette dernière mention est disposée sur deux lignes. Le calvinisme avait commencé à Metz bien avant la date indiquée ici ; mais les réfugiés sammiellois, Busselot en particulier, ne durent pas peu contribuer à son expansion.

Tel est, fidèlement analysé, le contenu de la pièce conservée aux archives de Lorraine.

Les trois lignes si explicites et si formelles non publiées jusqu'à présent renferment une nuance sur laquelle il est bon d'appeler l'attention. Une distinction assez sensible nous semble devoir en résulter et on ne peut placer sur le même plan les cinq personnages qui sont, réellement et dans la pleine acception du mot, des *demandeurs,* et ceux dont ils n'ont fait que mentionner les noms sur les listes suivantes.

La notion de la liberté de conscience ayant été inconnue du seizième siècle, on ne peut guère douter qu'ils ne fussent, eux aussi, des huguenots ou, tout au moins, des personnages presque entièrement acquis aux idées de la Réforme (1). Mais ils nous paraissent très éloignés de l'ardeur et de la conviction des premiers. Ils ne manifestent guère, en la circonstance, qu'un appui purement moral, une sympathie non dissimulée ; mais ce sentiment, quelle qu'en soit la cause, diffère complètement de la profession de foi positive, formulée non sans franchise par ceux qui déclarent « vouloir satisfaire au contenu » de la « requeste » (2).

---

1. Des idées de tolérance commençaient cependant déjà à se faire jour dans certains esprits cultivés de la bourgeoisie. A la réunion des États généraux tenue à Saint- Germain-en-Laye, en 1561, un député de la Bourgogne, Jacques Bretagne, haranguant le roi au nom du Tiers-État, n'avait pas craint de demander, tout comme les rédacteurs de la pétition qui nous occupe, qu'il fût permis aux protestants de construire des temples, où ils pourraient se réunir en toute liberté pour prier. Sa demande, dont certains passages renferment des termes presque identiques à ceux employés par nos Sammiellois, n'eut naturellement aucune suite ; il fut même censuré par ses commettants comme ayant outrepassé son mandat et le Conseil de Ville de Dijon, dans sa délibération du 30 avril 1562, forma opposition au paiement de ses honoraires de député. Les Autunois, ses compatriotes, le chassèrent de la Vierie. Cf. Beaudoin, *Hist. du Protestant. et de la Ligue en Bourgogne,* t. I, pp. 175-176.

2. Cf. sur cette question, Chr. Pfister, *lib. cit.*, t. II, pp. 109-112, « Le Protestantisme à Saint-Mihiel ».

Celle-ci du reste — et la distinction est bien nette — n'est point formulée en leur nom personnel, mais bien à celui des « fidèles », qualificatif que se donnaient les premiers calvinistes; des « suppliants », c'est-à-dire des cinq signataires réels, lesquels, « bourgeois, vassaulx et subjectz des païs de Lorraine et Barrois », sont, en réalité, les seuls à déclarer « qu'ils veulent vivre selon la parole de l'Évangile ». Cette dernière partie de la suscription se rapporte uniquement aux rédacteurs de la demande et non à ceux qui, instruits de leur projet et « ayant veu certaine requeste », l'ont ensuite « advouée et subsignée de leurs noms et paraphes ».

Parmi eux se rencontrent, en compagnie de bon nombre de leurs concitoyens, Richier et son fils. Mais on ne peut guère les considérer encore que comme des réformés d'intention, qui attendent des circonstances favorables pour proclamer ouvertement leurs croyances. Leur manière de parler et d'agir diffère essentiellement de celle des premiers; ils ne font aucune déclaration et ne souscrivent aucun engagement. Ce sont, à n'en pas douter, des individus gagnés à la cause de la Réforme, mais des adhérents timides, conditionnels, dont l'opinion, bien que favorable au fond ou plutôt jugée telle par les chefs du mouvement, est vague, flottante, et qui hésitent à risquer une affirmation catégorique.

A l'encontre des signataires réels, résolus à tout tenter pour assurer le succès d'une cause qui leur est chère et n'hésitant pas à se mettre en avant, on sent, par les modifications apportées au texte qui précède leurs noms, qu'ils craignent les conséquences de l'acte tenté par leurs amis. Ils semblent tenir à ce que la distinction soit bien marquée. Selon la réponse du prince, ils se prononceront, iront vers Calvin ou resteront attachés au

siège de saint Pierre. En attendant, ils demeurent dans le *statu quo,* se contentant d'exprimer un désir et d'*advouer,* c'est-à-dire d'*approuver* la démarche tentée; de l'appuyer de leurs noms et du crédit qui peut y être attaché; de se porter, en quelque sorte, garants de l'honorabilité des demandeurs et de la sincérité de leurs intentions. Leur pensée, pour l'instant, ne paraît pas aller plus loin et l'avenir nous apprendra que la plupart de ces personnages reculèrent quand vint le jour de se prononcer d'une manière définitive.

Le document de Metz indique, en somme, beaucoup plus un état d'esprit qu'un fait ayant pu modifier la conduite extérieure de ceux dont nous y lisons les noms, et ce serait peut-être en exagérer la portée que de voir, dans tous, des réformés officiels, pourrions-nous dire. Le cas, en l'état présent, est hors de doute pour cinq individus seulement et encore, sur ce faible chiffre, tous ne persévéreront point.

Il faudrait donc, croyons-nous, si l'on se basait uniquement sur cette pièce, apporter quelque réserve avant d'affirmer que Richier et son fils ont positivement professé le protestantisme.

Mais l'artiste, peu de temps après avoir pris part à l'acte collectif tenté par ses amis, quitta Saint-Mihiel pour Genève, et une quittance, retrouvée dans les minutes d'un notaire de cette ville, nous apprend qu'il avait chargé son fils, demeuré en Lorraine, de la vente de ses biens [1]. Nous savons, d'autre part, qu'un édit ducal, après avoir interdit dans toute l'étendue du territoire « de faire auscun exercice de la nouvelle religion », enjoignait à tous ceux qui voudraient y persévérer de quitter de suite le pays, en leur laissant toutefois un délai d'un an pour le règlement de leurs

1. Voir plus loin, p. 381, note 1.

intérêts [1]. Il n'est pas possible, en face de pareils faits, de penser que Ligier Richier ait été seulement en coquetterie avec le calvinisme. Disons-le sans ambages, il a, lui aussi,

Tiré le roide pis de la vache à Colas [2].

Ce fait, malgré les controverses qu'il a soulevées, nous paraît des mieux établis et doit être considéré comme acquis à l'histoire. Richier, à une époque qu'il est impossible de préciser avec certitude, manifesta des tendances calvinistes; ces tendances n'ayant fait que s'accroître, il se trouva bientôt dans la dure nécessité de choisir entre le sacrifice de sa foi ou l'exil. C'est ce dernier parti qu'il choisit. Il convient dès lors de rechercher, comme le proposait M. Dannreuther, si les doctrines de la Réforme ont pu exercer quelque influence sur l'inspiration de l'artiste. Devons-nous croire, autrement dit, que des croyances nouvelles aient été capables de lui suggérer un idéal nouveau ?

Nous pensons, personnellement, qu'il n'en est rien et qu'il n'y a pas lieu de tenir compte de ce dernier élément, beaucoup

---

1. Cet édit est du 14 septembre 1572, mais il y est spécifié qu'il a été rendu pour « *renouveler des défenses antérieures* ». Il porte interdiction « de ne faire ni se trouver és presches, assemblées ou conventicules publics ou particuliers, ny faire auscun exercice de la nouvelle religion en dedanz de noz pays, terres et seigneureries, ny aller hors d'iceux pour ledict exercice... Et au cas qu'ils ne voudroient obéyr ny obtempérer à icelles, ains de malin courage et désobéyssance voudroient persévérer et continuer en tels semblables actes, leur commandons et à chascun d'eux enjoignons expressément de se retirer, eux, leurs femmes et familles hors de nosdictz pays, leur permectons néanmoins qu'ils puissent emporter et vendre *ou faire vendre pendant un an leurs biens ;* faute de ce, nous demeureront au proffit de nostre domaine » (Bibliothèque de Metz, ms. 40, *Recueil des anciennes ordonnances et des principales coutumes de Lorraine,* 1716, in-f°. Cité par Cuvier). On trouve, dans les archives de la Meuse et de Meurthe-et-Moselle, d'assez nombreux exemples prouvant que cette procédure a été appliquée.

2. Henri de Régnier, *Les Médailles d'argile,* p. 224 (Le Huguenot).

trop tardif pour avoir pu exercer une action quelconque. L'esprit nouveau et les transformations qui se remarquent dans les dernières œuvres du maître ont une tout autre cause, intimement liée au mouvement général de l'art français et complètement en dehors des idées philosophiques ou religieuses. C'est l'adoption des doctrines inspirées directement de l'antique, dont les formules venaient d'être importées par les artistes venus de l'Italie. Bien que l'individualité du maître les ait, en adoptant celles qui se trouvaient le plus en rapport avec son tempérament, profondément modifiées, elles deviennent de plus en plus visibles au fur et à mesure des années, et il serait puéril de les nier.

Ligier, du reste, ne fut pas le seul parmi les artistes français qui adopta les idées de la Réforme. Jean Goujon, Jean Cousin, Léonard Limousin, Bernard Palissy, les Du Cerceau, Barthélemy Prieur et bien d'autres encore, pour ne parler que de ses contemporains, firent la même chose. « Libre à eux, dit Eugène Müntz [1], de devenir huguenots, mais en quoi, de grâce, les tendances artistiques de ces maîtres diffèrent-elles de celles de leurs contemporains demeurés fidèles à l'Église romaine ? Serait-ce par le choix des sujets ? Ils ne sortent pas du cycle traditionnel. Serait-ce par l'interprétation ou par le style ? Aucune nuance ne les distingue des productions catholiques contemporaines. »

Comme l'art de tous ces maîtres, au milieu desquels notre auteur le place, l'art de Richier demeure profondément catholique par ses sources et dans ses créations. Du jour où il est présumable que l'artiste rompit avec ses anciennes croyances, il abandonna, avec la foi qui l'avait jusqu'alors inspiré, la patrie où tout la lui rappelait et le ciseau avec lequel il avait si souvent

---

1. « L'Art et le Protestantisme » (*Revue des Revues*, mars 1900, p. 488).

traduit l'expression un peu mélancolique et tourmentée de sa pensée.

Tous les travaux que nous avons examinés reflètent les sentiments et même les idées les plus orthodoxes. Les Calvaires, les Piétàs, le Sépulcre, traduisent la dévotion populaire. L'Église approuvait les représentations de ce genre, alors que « le protestantisme sévère, ennemi de l'art, auquel les ferveurs mystiques étaient suspectes » (1), les condamnait impitoyablement. Aucun groupe, aucune statue, si soignée qu'en soit la forme, n'est une image uniquement belle et vide de sens; chacune a sa vie morale, son caractère traditionnel et chacune aussi est un symbole des croyances catholiques. Le Christ est mort et ses yeux sont clos, mais cet état n'a rien qui effraye ou qui repousse et la divine beauté ne s'en trouve point atteinte. Sur sa face, empreinte des souffrances et des angoisses de l'agonie, rayonnent une grandeur et une majesté surhumaines (2). L'intensité du drame de la Passion et du Calvaire est tempérée par la pensée du sacrifice volontairement accepté et accompli, par le calme et la sérénité de la victime, qui expire en pardonnant à ses bourreaux.

La Vierge, debout au pied de la croix ou contemplant le corps inanimé de son fils, demeure la personnification de la douleur humaine, divinisée pour ainsi dire et transfigurée par la

---

1. Salomon Reinach, *Apollo, Histoire générale des arts plastiques*. Paris, 1904, p. 206.

2. Il faudrait, peut-être, faire exception pour le Christ de la cathédrale de Nancy ; sa physionomie a quelque chose d'amer et de froid que n'ont pas les autres. Il est cependant peu vraisemblable qu'à la date où peut se placer son exécution — certainement antérieure à 1547 — Ligier ait déjà été gagné aux idées de la Réforme. Le Christ de la Chapelle des Princes est d'une époque postérieure et son expression est beaucoup plus conforme à l'esprit traditionnel.

foi. Son attitude, toujours ferme ou doucement résignée, exprime la souffrance, mais dominée, contenue par un idéal supérieur à la nature qui en révèle la cause et la grandeur. Le disciple qui l'accompagne dans les scènes du crucifiement se lamente, gémit; mais la noble femme, acceptant jusqu'au bout son rôle de mère de l'humanité coupable, unit son sacrifice à celui de son fils et semble proclamer le côté surnaturel de l'œuvre accomplie. Lorsqu'elle chancelle ou succombe, c'est toujours avec l'abandon le plus chaste, la dignité simple et grave qui conviennent à la Vierge mère d'un Dieu.

Dans la scène de l'Ensevelissement du Christ, tous les personnages sont transfigurés par leur rôle, dont ils comprennent la portée et la grandeur. Une foi vive, sincère, les transporte et les guide, et les sentiments qu'expriment leurs physionomies, si diversement animées, sont pleinement en rapport avec ceux que leur prêtaient les croyances et la théologie catholiques. Lorsque Richier composa ses derniers groupes, il est visible que, si ses sentiments personnels s'étaient modifiés, ce changement n'avait eu aucune influence sur sa manière ordinaire. Moins simple peut-être qu'au premier jour — et la cause en est ailleurs que dans ses croyances — il n'en demeure pas moins toujours guidé par les conventions séculaires que l'Église avait introduites et c'est ce qui fait, pour nous, un des charmes de ses œuvres.

Quelle suite fut donnée, par le duc de Lorraine, à la pétition des réformés sammiellois et de leurs adhérents? Il est difficile de se prononcer, car on ne sait si ce document, très dangereux pour ceux dont les noms s'y rencontrent, parvint jamais entre les mains de son destinataire. M. Dannreuther, et cet avis est aussi le nôtre, ne voit en lui qu'un simple projet, arrêté par des cir-

constances inconnues, et dont l'unique exemplaire demeura entre les mains d'un des cinq premiers signataires, réfugié plus tard à Metz [1].

Mais le mouvement qu'il nous révèle n'était ni spontané ni sans causes; une propagande occulte, très active cependant, l'avait dès longtemps préparé. Depuis plus de vingt ans du reste, il se trouvait déjà des réformés à Saint-Mihiel [2]. Une ordonnance du 13 octobre 1539 nous apprend qu'à cette date, un procès fut intenté à plusieurs d'entre eux pour avoir mal parlé des sacrements. Par suite des retards de l'Officialité de Verdun, la procédure fut assez longue et plusieurs des accusés réussirent à s'échapper de leur prison. En 1545, plusieurs s'y trouvaient encore lorsque Jacques Chobard, maître d'école de la ville — un intellectuel d'alors — fut incarcéré à son tour. Dénoncé par trois prêtres avec lesquels il avait soutenu une discussion sur les sacrements, il fut brûlé vif après plus de trois mois de détention.

Ces procès et cette exécution n'avaient en rien arrêté le zèle et la propagande des réformés, qui continuaient à tenir des réunions et des conciliabules secrets. Vers l'époque de la pétition, à partir de laquelle on ne trouve plus, à Saint-Mihiel, aucune

---

1. Comment est-il parvenu entre les mains des jésuites de Metz, dans les archives desquels il se trouvait ? Nous l'ignorons. Peut-être par suite d'une abjuration faite par l'un des personnages qui le possédait. Les annotations mises au verso du cinquième feuillet sont, très probablement, de la main des jésuites. M. Pfister (*art. cit.*, p. 110, n. 1) pense, au contraire, que le document fut réellement remis au duc et communiqué par lui à quelques pères de la compagnie qu'il aurait chargés de l'examiner et qui auraient conservé l'original.

2. Dès 1556 on trouve un habitant de Saint-Mihiel reçu à la bourgoisie de Genève. En 1554 il y en eut un autre, en 1558 également ; l'année 1559 nous en fournit cinq, parmi lesquels Pierre Godard, gendre de Ligier ; on en retrouve un en 1561 et un dernier en 1572. Cf. L. B., pp. 247-292 ; Chr. Pfister, *art. cit.*, pp. 97-98.

trace extérieure de l'existence du protestantisme, de nouveaux incidents durent se produire et causer un certain émoi, car l'évêque de Verdun, Nicolas Pseaulme, publia, en 1563, dès son retour du concile de Trente, plusieurs ordonnances contre l'hérésie.

« En même temps, dit dom Calmet [1], il combattait et faisait combattre par de savants et zélés missionnaires ceux qui étaient infectés des nouvelles erreurs, tant dans la ville de Verdun que dans celles d'Ornes, Ancemont, Villers, Arécourt, Tilly, Bouquemont, Bouxières, Sampigny et plusieurs autres lieux voisins de la Meuse; il les ramena tous à l'ancienne religion, *excepté deux familles de Saint-Mihiel*. Il était soutenu de l'autorité du cardinal de Lorraine, qui l'avait établi inquisiteur de la foi dans cette province. »

Tout porte donc à supposer qu'une surveillance très sévère fut exercée à l'égard de ceux que leurs agissements ou leurs attaches familiales — c'était, nous l'avons vu, le cas de Richier — pouvaient faire soupçonner, sinon d'hérésie déclarée, mais au moins de sympathies pour l'hérésie. Le 30 mai 1562, Jacques Busselot, premier signataire de la requête, dont il était probablement aussi le rédacteur et le promoteur, se réfugiait à Metz avec sa femme et les plus jeunes de ses enfants [2]. La Gorge dut l'y suivre peu après, car tous deux furent reçus bourgeois en même temps. Les trois autres continuèrent à habiter Saint-Mihiel, ce qui tendrait à prouver que, ouvertement du moins, ils ne persistèrent point dans les doctrines dont ils s'étaient, à

---

1. *Notice de la Lorraine, lib. cit.*, t. II, col. 178-179.

2. Il avait abandonné tous ses biens et n'emportait avec lui que 80 fr. barrois. Reçu bourgeois, il s'associa avec Odinet Basset, de Lyon, et Jean Darras, de Ville-sur-Iron, pour fonder à Metz une imprimerie d'où sortirent des livres de propagande protestante.

un moment donné, déclarés les partisans. Quant aux personnages mentionnés dans les listes d'adhérents, tous, à l'exception d'un seul qui vint également, quelques années plus tard, se fixer à Metz, demeurèrent en leur lieu d'origine [1]. Certains même, à différentes reprises, occupèrent à Saint-Mihiel des charges municipales. Le soupçon, s'il s'était un moment élevé contre eux, ne persistait plus.

Que fit Richier au milieu de ces circonstances ? Il est probable que le séjour en Lorraine finit par lui devenir dangereux, tant à cause de ses relations de famille que de l'approbation, sinon de l'adhésion, donnée par lui à des doctrines regardées comme subversives; la pétition au duc Charles III, quelles qu'en aient été les suites, n'étant sûrement pas demeurée secrète. En rapports et en communauté d'opinions avec des hommes qui avaient fait profession publique de protestantisme, rien de plus naturel à ce qu'il ait songé à quitter un pays où il était regardé comme un perturbateur, où la liberté de sa pensée et de ses actes lui était refusée et où il se trouvait, peut-être, menacé dans sa vie comme dans ses biens. C'est pour cette raison sans doute qu'il gagna la Suisse, où son gendre avait librement vécu, et où vivaient, isolées et l'appelant de leurs vœux, sa fille et sa petite-fille [2].

Nous le voyons alors, probablement vers la fin de 1563 ou les débuts de 1564 — la somme payée par le receveur de Commercy en est la preuve — faire ses derniers règlements de

---

1. M. le pasteur Dannreuther avait récemment l'obligeance de nous écrire qu'il avait retrouvé plusieurs de ces Sammiellois sur des listes de réfugiés en Suisse.

2. Marguerite Godari, petite-fille de Ligier Richier, épousa à Genève, le 25 avril 1569, Jean de Serres, pasteur de Jussy, le futur historien de la Réforme.

compte. Il charge son fils, Gérard, qui doit continuer de résider à Saint-Mihiel, de la gestion des biens qu'il abandonne [1]; puis, accompagné de sa femme, il prend à son tour le rude chemin de l'exil. La ville de Metz, où plusieurs de ses amis et compatriotes avaient trouvé un refuge, était bien proche de son pays natal et pouvait, pour ce motif, l'attirer. Il ne s'y rend pas. C'est vers Genève qu'il se dirige : là sont des êtres qui lui sont chers et près desquels lui et sa compagne espèrent finir en paix leurs derniers jours.

La première trace du séjour de Richier à Genève nous est fournie par une pièce dont nous avons déjà parlé et qui prouve qu'il devait y résider depuis un certain temps déjà. Elle figure à l'actif de la succession du maître et constate qu'à la date du 19 octobre 1564, il avait consenti à « dame Vilberte, vefve de feu Jehan Troullet », un prêt s'élevant à la somme de « cent escus soleil » [2]. Différents autres prêts furent, par la suite, effectués à divers personnages, dont un, Laurent de Normandie [3], était le compatriote et l'ami de Calvin.

Il devient difficile, en présence de tant de faits certains et confirmés : d'une part, par la descendance en grande partie protestante de l'artiste; de l'autre, par la tradition recueillie par les bénédictins de Saint-Mihiel, de nier que l'établissement de Ligier à Genève n'ait eu, pour cause déterminante, son désir de pratiquer un culte qui était devenu le sien. D'ailleurs, vers l'époque

---

1. Le texte de la quittance, retrouvée dans les minutes du notaire Ragueau, nous apprend que Gérard vendit ces biens et en fit, à différentes reprises, parvenir le montant à son père.

2. Acte de partage des biens laissés par Ligier Richier ; Voir plus loin, p. 382.

3. Le *Livre des Bourgeois* le donne comme « ... filz de feu Jehan, natif de Noyon, docteur ès droitz ... ». Il fut admis à la bourgeoisie de Genève le 25 avril 1555, « ayant regard aux agréables services qu'il a faict ». L. B., p. 242.

qui coïncide avec son arrivée, les mesures prises pour proscrire la religion romaine du territoire de cette république étaient sévèrement maintenues. Pour être admis à y vivre, il fallait accepter le régime institué par Calvin, et aucune doctrine autre que la sienne n'y était tolérée.

De plus, et bien qu'il nous soit impossible d'indiquer la date exacte de cet événement, le registre des habitants de Genève pour les années 1560 à 1572 ayant été détruit, Richier fut, dans cette ville, reçu non pas à la bourgeoisie comme l'avait été son gendre en 1559, mais à l'habitat. L'intitulé de deux documents insérés aux « Protocoles » du notaire Jean Ragueau, l'atteste en termes formels : « 13 février 1566. — Oblige de 150 escutz soleil, fait par honnorable homme Legier Richier, *habitant,* contre noble Laurent de Normandie [1] »; « 19 août 1566. — Oblige pour Legier Richier, *habitant de Genève,* contre noble Jehan Rosset, citoien [2] ».

Or, s'il eût été, à l'extrême rigueur, possible à Ligier de demeurer quelque temps à Genève sans adhérer positivement à la religion réformée, son titre d'habitant lève tous les doutes. Pour l'obtenir, le requérant devait justifier, en plus des raisons qui l'obligeaient à le solliciter, de la pratique suivie et fidèle des doctrines calvinistes.

La tradition rapportée par dom Calmet se trouve donc, maintenant, amplement démontrée par les faits et ne nous semble plus devoir donner lieu à la moindre équivoque. Elle nous prouve, sur ce point comme sur quelques autres, l'exactitude de ses infor-

---

1. Protocoles Jean Ragueau, vol. VIII, an. 1556, p. 117. (Arch. de l'Etat de Genève).

2. Protocoles Jean Ragueau, vol. VIII, an. 1556, p. 414. (Arch. de l'État de Genève).

mations, et l'origine — probablement familiale — de la source à laquelle elles avaient été puisées.

Trois années environ durent s'écouler entre l'arrivée du sculpteur à Genève et l'époque vers laquelle peut se placer son décès. Nous ne sommes pas mieux informés sur ces dernières années que sur les premières, enveloppées, comme du reste presque toute sa vie, d'ombre et de silence. Se livra-t-il encore à quelques travaux artistiques et, à défaut de figures religieuses, condamnées par ses nouvelles croyances, essaya-t-il de fixer dans la pierre les traits de quelques-uns des chefs du parti de la Réforme? Nous n'en savons absolument rien et aucune œuvre pouvant se rapporter à cette période de son existence n'a jamais été signalée en Suisse ni ailleurs.

Arrivé alors à un âge assez avancé, fatigué surtout par les labeurs d'une carrière déjà longue, il est loisible de penser que les derniers jours du maître s'écoulèrent dans le repos. Il vivait tranquille entre sa femme, sa fille et sa petite-fille, dans une maison sur laquelle un créancier lui avait consenti une hypothèque [1], ne s'occupant guère, à ce qu'il semble, que de placer au mieux de ses intérêts l'avoir qu'il avait amassé.

Au mois d'août 1566, soit que la santé, peut-être ébranlée, de Ligier, donnât des inquiétudes à son entourage ou soit que, plus vraisemblablement, le second mariage, alors en projet, de Bernardine Richier, nécessitât un règlement d'intérêts, Gérard, demeuré jusqu'alors à Saint-Mihiel, se trouve à Genève aux côtés de son père. Chargé par ce dernier de percevoir « les fruicts, proficts, revenus et émoluments de quelques héritages » et de faire « rentrer des debtes » laissées en souffrance au pays natal,

1. C'était, on le verra plus loin, celle de la veuve de Jehan Troullet.

il s'empresse de rendre compte de la gestion qui lui a été confiée. A la date du 2 août de cette même année, le maître lui délivre, en présence du notaire Ragueau, une quittance définitive [1].

Quelques jours plus tard, le 19 août, Ligier Richier comparaît à nouveau devant son notaire en présence duquel est dressé « l'oblige » d'une somme de « deux cens escus soleil » prêtée par lui à « noble Jean Roset, citoïen et conseiller de Genève [2] » Dans cet acte, ainsi que nous l'avons dit, l'artiste est qualifié, à diverses reprises d' « habitant de Genève ».

Deux mois après, le 19 octobre 1566, le notaire Ragueau instrumente de nouveau pour la famille Richier, en dressant le contrat du mariage projeté entre « honorable Guillaume Séchehaye et honnorable Bernardine Richier, fille d'honnorable Leger Richier, *habitant de Genève* [3]... ». A cette date donc, ce dernier vivait encore. Il est, toutefois, difficile de dire si l'union dont nous venons de mentionner le contrat fut réellement célébrée; on n'en

---

1. Voici le texte de ce document :

« QUICTANCE FAICTE PAR HONORABLE LIGIER RICHIER,
EN FAVEUR D'HONORABLE GÉRARD RICHIER, SON FILS. — 2 AOUT 1566.

« Au nom de Dieu sachent tous qui ces présentes liront et ouïront que, comme ainsy soit que honorable Gérard Richier, par le vouloir et consentement d'honorables Léger Richier et Marguerite Royer ses père et mère, aye vendu une leur moityé de maison par indivis située au lieu et ville de Sainct-Mihiel au pays de Barroys, et aussi quelques meubles, et semblablement perçeu et reçueu les fruicts, proficteс, revenus et émolumens de quelques autres héritages et quelques debtes à ses dicts père et mère appartenans, *dont iceluy Gérard leur auroit faict tenir le prix et valeur avec lesdictes debtes, revenus et émolumens, et ce à plusieurs et diverses fois,* dont toutesfois ils ne lui auroyent baillé quictance.... Léger Richier, *en présence dudict Gérard* son fils, stipulant et acceptant pour luy, ses hoirs et ayans cause, a ratifié, loé et tient pour agréable ladicte vendition, et du prix d'icelle s'est tenu et heu pour satisfaict ensemble de tous et chascungs les debtes, fruicts et revenus ou émolumens reçueuz pour lui par sondict fils ». Protocoles Jean Ragueau, vol. VIII, an. 1566, p. 385. (Arch. de l'État de Genève).

2. Document cité, p. 379, n. 2.

3. Protocoles Jean Ragueau, vol. VIII, an. 1566, p. 520. (Arch. de l'État de Genève).

rencontre aucune trace dans les registres des paroisses de Genève. Quelques mois plus tard, dans l'acte de partage de la succession paternelle, Bernardine est encore qualifiée de « vefve » sans qu'aucune allusion soit faite à une nouvelle union.

A partir de cette date, plus rien, et il nous faut arriver aux premiers mois de l'année suivante pour trouver de nouvelles traces de nos personnages. Mais, dans cet intervalle, le maître lorrain était mort, loin de sa patrie et des chefs-d'œuvre dont il l'avait enrichie.

En effet, « l'an mil cinq cens soixante sept et le onzième jour d'avril,... honnorable dame Marguerite Royer, *vefve de feu honnorable maistre Leger Richier,* et honnorables Girard Richer (*sic*) et Bernardine Richer,... enfants dudict défunct Legier Richier, et tous deux frère et sœur », font appeler en leur domicile leur notaire habituel, Jean Ragueau, accompagné de trois témoins. En leur présence, ils « confessent » avoir fait à l'amiable, et de la manière qu'ils indiquent, le partage des biens « délaissés par ledict défunct ». Un « instrument public » est dressé de leurs déclarations. Vu l'importance de ce document dont il n'a été, jusqu'ici, publié que des extraits [1] dans lesquels il s'est glissé d'assez nombreuses erreurs de lecture, nous croyons devoir le donner en entier et dans son texte primitif.

PARTAGES ET ACCORDS D'ENTRE HONNORABLE MARGUERITE ROYER VEFVE DE FEU LEGER RICHER, D'UNE PART; ET HONNORABLES GIRARD ET BERNARDINE RICHER, SES ENFANTS [2]

Au nom de Dieu, sachent tous que ces présentes lettres verront, liront

---

1. La première publication partielle de ces documents a été faite par J. BONNET, *Ligier Richier..., op. cit.*, pp. 9-11; SOUHAUT, *Les Richier...*, pp. 395-396, les a reproduits d'après lui et Marcel Lallement à sa suite.

2. Protocoles Jean Ragueau, vol. IX, an. 1567, p. 233 et sq (Arch. de l'État

et ourront, que l'an mil cinq cent soixante sept et le onzième jour d'avril, par devant moy, Jean Ragueau, notaire public et bourgeois de Genève soubsigné, et les tésmoings [aussi] soubsignés, se sont personnellement constitués : honnorable dame Marguerite Royer, vefve de feu honnorable maistre Leger Richer (1), de Saint Myel en Lorraine, au duché de Bar le duc, d'une part ; et honnorables Girard Richer et Bernardine Richer, vefve de défunct noble Pierre Godard et tous deux frère et sœur, enfants dudit défunct Leger Richer et de ladicte Royer, d'autre part. Lesquelles parties, certaines, bien conseillées en leurs droits et affaires, de leurs pures et libres volontez, et tant pour eux que leurs hoirs ou ayant cause d'elles, chascunes d'elles respectivement stipullant et acceptant pour elle et ses ayant cause ; ont confessé, et par ces présentes confessent avoir fait entre elles, les partaiges et accords d'aucunes parties ou portions des biens delaissez par ledict défunct Leger Richer, en la manière et selon qu'il s'ensuict, et le tout par ung bon accord et sainct consentement fraternel. Assavoir que, audict Girard et entre ses mains et en sa puissance sont demourez : Une cédulle de la somme de deux mille livres tournois, faicte audict défunct, leur père, par honnorable sire Estienne Trembley et compaignons (2), bourgeois et marchans de Genève, à la charge d'en païer le proffict annuel à raison de l'édict de nos très honnorés seigneurs de ceste cité, signée par ledict Tremblay et dattée du dixceptiesme de juillet mil cinq cens soixante six. — Plus, ung oblige de deux cens escus soleil, receu et signé par moy notaire soubsigné, le dix-neufviesme jour d'aoust l'an mil cinq cens soixante six, par lequel appert que noble Jean Roset (3), citoyen et conseiller de Genève, doibt audict défunct Leger Richer, la somme de deux cens escus soleil. Ensemble, le proffict d'icelle, à raison de l'édict de nos très honorez seigneurs. — Plus, la somme de mille troys cens quatre vingtz francs barroys, monnaye de Barroys, qui est provenue de la

---

de Genève). Nous devons la copie de ce document à l'obligeance de M. C. Roch, notre collègue de Genève ; nous lui en adressons tous nos remerciements.

1. Le nom de notre artiste ne conserve pas toujours, dans le cours de l'acte, une orthographe identique; on le trouve indifféremment sous les formes : *Leger Richer* ou *Legier Richier*.

2. Etienne Tremblay était associé avec ses deux frères, Louis et Jean. Tous trois étaient des réfugiés français, « ... filz de Hugonin Tremblay, marchand, de Lyon ». Il furent admis ensemble à la bourgeoisie le 25 avril 1555. L. B., p. 242.

3. Le *Livre des Bourgeois* ne mentionne qu'un seul individu de ce nom, « ... Johannes Roset, barbitonsor (barbier) », admis à la bourgeoisie le 25 novembre 1483. Peut-être s'agit-il ici d'un de ses descendants ? L. B., p. 90.

vente d'un grangeage (1), dict de la Croix sur Mèche (2), et des près situez au Banc de Treure (3) et au Banc de la Baroche, le tout au pays de Barroche (4), et lesquelz héritaiges estaient des biens provenus et appartenans à ladicte Royer, leur mère, et de laquelle somme ledict Girard a receu la plus grande partie et en a les obliges, comme il a dict et confessé en ma présence et [celle] des susdictz tesmoigns. Et à ladicte Bernardine, entre ses mains et puissance, sont demourez : Une cédulle soubsignée par noble Jehan Canal (5), citoien et marchant de ceste cité, en date du trezièsme de janvier mil cinq cens soixante cinq, par laquelle appert que ledict Canal doibt audict défunct Leger Richer, la somme de cinq cens et dix livres tournois, soubs la cense ordonnée par nos très honorez seigneurs de ceste cité. — Plus, ung oblige receu et signé par égrège Neyrod (6), notaire de ceste cité, le vingthuictiesme de mars l'an mil cinq cens soixante cinq, par laquelle appert que honnorable Paul Voisin (7), citoien et marchant de Genève, doibt audict défunct Leger Richier, la somme de cent escus d'or soleil, coing du Roy de France, avec le proffict d'icelle selon l'édict de nos dicts seigneurs (pour la somme de cinquante escus appartient à ladicte Bernardine, comme il en appert par l'oblige.) — Plus, ung oblige receu et signé par mon dict notaire, le treiziesme de febvrier l'an mil cinq cens soixante six, par lequel appert que noble Laurent de Normandie doibt audict défunct Legier Richier, la somme de cent cinquante escus soleil, à cause de prest, et avec proffict tel que cy dessus. Et sur lequel oblige y a escript, de la main dudict défunct Legier Richier, que à ladicte Bernardine appartiennent quarante cinq escus de ladicte somme de cent cinquante ; et ainsi l'on recongneu et confessé ladicte Royer et lesdicts Girard

---

1. *Guagnage*, dans Bonnet.

2. *Lacroix-sur-Meuse*, dans Bonnet et ses copistes. Il existe, en effet, aux environs de Saint-Mihiel, une localité de ce nom ; nous ne l'avons jamais rencontrée sous la forme ci-dessus.

3. *Treuve*, dans Bonnet, Peut-être s'agit-il de Troyon, cant. de Saint-Mihiel, arr. de Commercy.

4. *Barroys*, dans Bonnet. Il s'agit, évidemment, de biens situés sur le territoire de la commune actuelle des Parroches, cant. de Saint-Mihiel, arr. de Commercy.

5. On trouve dans le *Livre des Bourgeois*, « Egregius Johannes Canalis, de Puyfacto (?), notarius », reçu à la bourgeoisie le 11 mai 1490. L. B., p. 110.

6. « Glaudius Neyrodi, filius quondam Henrici, notarius », reçu à la bourgeoisie le 14 décembre 1545. L. B., p. 183.

7. Le *Livre des Bourgeois* ne nous a fourni aucune indication sur ce personnage.

et Bernardine Richer. — Plus, ung oblige receu et signé par égrège Jehan Loys Blécheret (1), notaire de ceste cité, le onziesme de décembre l'an mil cinq cens soixante quatre, par lequel appert que noble Claude de Chasteauneuf (2), comme principal, et noble Amed de Chasteauneuf, son frère, doibvent audict Leger Richer, la somme de cinq cens trente ung florings, monnaye de Genève, avec la cense annuelle telle que dessus. — Plus une aultre obligation receue et signée par égrège Gaspard Anastaize (3), notaire de ceste cité, le dixiesme d'aoust l'an mil cinq cent soixante six, par laquelle appert que noble Françoys Mestrezat (4), bourgeois de Thonon, principal, et noble Claude de Chasteauneuf, son beau frère et fiancé (5), doibvent audict deffunct Leger Richer, la somme de cent florins, avec le proffict et cense telle que dessus. — Plus, ung oblige estant en parchemin, faict par devant les seigneurs, lieutenant et auditeurs du droict de ceste cité, signé par égrège Voland (6), secrétaire de la bauche (7), en datte du dixneufviesme jour d'octobre l'an mil cinq cens soixante quatre, par lequel appert que dame Gilberte, vefve de feu Jehan Troullet (8), doibt audict défunct Leger Richer, la somme de cent escus soleil avec le proffict tel que dessus, et pour lequel elle baille en hypothecque : une boutique, arrière boutique, pœsle et cuisine estant au-dessus, et le tout estant en la maison dudict Troullet. Et desquels cédulles, obliges et choses cy dessus escriptes et contenues, et estant entre les mains desdicts Girard et Bernardine Richers, frère et sœur, ils se confessent estre

---

1. Un Jean-Louis Blécheret se rencontre dans le *Livre des Bourgeois* sous la mention suivante : « Spectabilis dominus Johannes Ludovicus Blécheret, de Lausanna, utriusque juris doctor ». Il fut reçu bourgeois, gratis, le 29 décembre 1517. L. B., p. 186. Le personnage ici nommé ne nous semble pouvoir être qu'un de ses descendants.

2. Claude de Chasteauneuf exerçait la profession d'orfèvre, il fut reçu bourgeois le 30 décembre 1544.

3. « ... filz de Etienne, de Maringues en Auvergne ». Il fut reçu bourgeois, en compagnie de ses frères, Jean et Étienne, le 20 décembre 1558. L. B., p. 262.

4. Un « Pierre Mestrezat, filz de feuz Denys, de Thonon », probablement son frère, habitait Genève où il fut admis à la bourgeoisie le 5 août 1547. L. B., p. 233.

5. Son *garant*.

6. Il s'agit probablement de Pierre Voland, « filz donné de feu égrège Claude Voland ... », admis à la bourgeoisie le 29 mai 1542. L. B., p. 223.

7. Secrétaire de la maison communale.

8. Il ne nous a pas été possible d'identifier ce personnage avec aucun de ceux mentionnés dans le *Livre des Bourgeois*.

saisis et les avoir, chacun d'eux respectivement, entre leurs mains ; à la charche et soubz condition toutefoys que chacun deux sera tenu, comme il a promis et promect, rendre bon compte et reliqua l'un à l'autre, tant du principal que proffitz qui en proviendront, tant qu'ilz demeureront entre leurs mains et jusques à ce que aultrement ils en auront advisé et accordé. Item aussi, à la charge et soubz conditions qu'ilz sont tenus, ensemblement et chacun d'eux proratta ([2]), de bailler le proffict annuel ou son cense, de la somme de quatre mille francs barroys, chacun an, à ladicte dame Marguerite Royer, leur mère, sa vie durant seulement, pour la raison de ce que ledict défunct Leger Richier, leur père, en a receu des biens et à cause d'icelle Marguerite Royer ; et laquelle somme de quatre mil frans barroys est comprinse ès sommes et choses en dessus déclairées. Item, par mesme moien, lesdicts Girard et Bernardine ont consenti et accordé à ladicte dame Marguerite, leur mère, la jouissance et usuffruict de tout, mesmes les biens meubles, utensilles, soit estain, fer, boys, linges et auctres quelconques servant et destinés audict ménage et délaissés par ledict défunct Leger Richer, leur père, pour en jouir par elle sa vie durant ; et encores toustes et chacunes les bagues et joyaux que ladicte dame Marguerite pourroit avoir, soit par don à elle faict par ledict défunct son mary ou autrement, par quelque titre ou moien que ce soit, pour en faire et disposer par elle à son plaisir, en volonté et comme de son bien propre. Promectant, lesdictes dame Marguerite Royer, Girard et Bernardine Richier, et chacun d'eux respectivement, par leur foy et serment prestés en mains de moydict notaire, observer et entretenir le contenu cy dessus et n'y jamais contrevenir en manière et façon que ce soit. Et ça, soubz obligation, hypothecque, de tous et chacun leurs biens, meubles et immeubles, présents et advenir ; lesquels, par ce, ils ont submis et submectent à toutes aretz et juridictions où trouvez seront. Et ont renoncé et renoncent à tous droitz, statutz, libertés, franchises, privilèges et bénéfices par le moien desquels ils y pourront contrevenir, mesmes au droict dict la généralle, renonciation ne vallen si la spéciale ne précède. Et encore, les dictes femmes, au bénéfice du senatus consult vellerain, par lequel les femmes ne se peuvent obligés pour aultruy, et à tous aultres droitz introduitz en faveur des femmes. Voullant aussi esdiltes parties, que, à chascunes d'elles, soit fait ung instrument public, ou plusieurs si besoing est des choses susdites, lesquels l'on puisse dicter et amender par l'advis de gens doctes et expertz en ce, sans toutefois muer la substance. Faict et receu par moydict notaire, les an et jour susdits, en la

---

2. *Pour ratte*, c'est-à-dire pour sa quote part, établie au *prorata* de la somme reçue.

maison dudict Trouillet et chambre d'habitation desdites parties. Présents : Robert Aubert(1), pellissier, bourgeois de Genève ; Symon Le Clerc, orfebvre, habitant de Genève et Hiérosme Malcontent(2), orfebvre, aussy habitants de Genève, tesmoings ad ce appelés et requis. Et moy, Jehan Ragueau, notaire susdict, ay receu le présent instrument, combien qu'il soit escript d'aultre main. Lequel, en tesmoignage de ce et approbation du contenu, j'ay soubzsigné.

J. Ragueau.

Il est facile de se rendre compte, d'après cette longue énumération de prêts et de placements divers, dont le total finit par constituer une somme fort importante, que le maître avait retiré un bon profit de son travail et que la plus large aisance régnait à son foyer. Comme nous le disions plus haut, son principal souci paraît avoir été, à Genève, de réaliser pour les fonds qu'il y avait apportés, des placements sûrs et rémunérateurs. A Saint-Mihiel d'ailleurs, son rang était des plus honorables parmi la bourgeoisie de la ville, où nous l'avons vu occuper, par élection, les fonctions échevinales confiées d'ordinaire aux membres des premières familles de la cité. Il y possédait, du reste, pignon sur rue et avait, on le voit, de l'or dans ses coffres.

Ligier Richier n'était donc point, comme le veut une dernière légende dont le document que nous venons de citer suffit à montrer le peu de fondement, une sorte de gueux, d'artisan vagabond et misérable, toujours en butte aux poursuites de ses créanciers, dont il se vengeait en les caricaturant de façon ridicule ou en leur donnant, dans ses œuvres, les places les moins

---

1. « ... filz de feu Jehan, de Châlons en Champagne (Châlons-sur-Marne). » Il avait été reçu à la bourgeoisie quelques mois auparavant, le 27 janvier 1567. L. B., p. 281.

2. Il ne nous a pas été possible d'identifier ces deux derniers personnages.

flatteuses. Ses rapports avec les hommes d'affaires furent tout le contraire de ceux d'un débiteur aux abois ; et lorsque, exilé volontaire, ou contraint par des ordres auxquels sa conscience refusait de se plier, il dut se résoudre à quitter sa patrie, il n'en partit pas les mains vides.

SCEAU DU DUC CHARLES III

(*Phot. de l'auteur*)

SAINT-MIHIEL, ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE — MONUMENT FUNÉRAIRE DE LA FAMILLE LESCUYER (?)
(Atelier des Richier)

CONCLUSION

A Genève donc, selon toute apparence, et dans les premiers mois de l'année 1567, se termina la vie du grand artiste que fut Ligier Richier. Bien souvent, devant le grand lac aux eaux bleues troublées par le cours impétueux du Rhône, en face de cet horizon grandiose fermé par les sommets neigeux des Alpes, le maître exilé dut évoquer le souvenir des calmes et verdoyantes perspectives de ses vallées meusiennes, dont les longues lignes, simples mais harmonieusement ondulées, semblent parfois se refléter dans ses ouvrages.

Son œuvre, réduite et disséminée par le temps, aujourd'hui encore bien imparfaitement connue, méritait les longues re-

cherches que nous avons entreprises dans le but d'en grouper les éléments épars. Les preuves certaines faisant défaut, il est impossible d'affirmer que ce merveilleux ensemble de sculptures soit entièrement sorti de ses mains. Mais les analogies de style précises et nettement caractérisées que nous avons cherché à mettre en lumière permettent cependant d'affirmer que, si parfois, dans certains morceaux, l'ouvrier put être différent, tous sont néanmoins sortis d'un atelier unique, animé par un même esprit.

Par quel concours de circonstances cet atelier fut-il amené à se constituer et quelle en fut la durée ? C'est ce que ni les documents ni les œuvres ne nous permettent actuellement d'établir. Mais il n'en présente pas moins, pendant l'espace de temps où nous l'avons observé, un remarquable caractère de cohésion et d'unité. Il offre en outre un exemple complet et rare du travail que purent encore produire, en plein seizième siècle, quelques artisans isolés au fond de leur province. Saluons en eux les représentants attardés et les derniers héritiers de la science des vieux imagiers gothiques, dont les efforts laborieux, incessants, avaient amené l'art français à un si haut degré de perfection.

A une époque qui, dans un fol engouement pour l'imitation étrangère, s'éloignait chaque jour des saines traditions qu'ils avaient cultivées, Ligier semble avoir pris à tâche de les maintenir quand même. Esprit libre, il sait, sans rejeter les modes nouvelles, demeurer lui dans sa façon de les interpréter et continuer à travailler selon les principes qui avaient guidé ses débuts. Jusqu'à la fin de sa longue carrière, il reste fidèle à l'idée qu'il avait conçue du beau dans l'ordre esthétique et psychologique et n'abandonne jamais ni son réalisme simple et consciencieux, ni la vérité de ses accessoires, pour les banalités et les conventions des Italiens. Toujours et partout, il demeure calme,

pondéré, ennemi de tout geste emphatique ou déclamatoire ; épris avant tout de mesure, d'harmonie et de clarté. Son œuvre est pour nous la dernière et vivante synthèse du vieil esprit national et tous ses efforts paraissent se résumer dans une formule unique : allier, avec l'allure grave et religieuse des compositions médiévales, la recherche de la distinction et de la beauté des formes.

Si ce fut là son but, nous devons avouer qu'il l'a supérieurement atteint, et qu'il était impossible de demeurer plus traditionaliste, tout en devenant de moins en moins insensible aux charmes séducteurs de la Renaissance italienne. Gardant vis-à-vis d'elle sa liberté d'interprétation, puissamment servi par des moyens personnels hors de pair, le statuaire sammiellois demeura jusqu'à la fin dans cette note de justesse, d'équilibre, qui demeure sa qualité première et que bien peu d'artistes ont réalisée comme lui.

Il y a, comme le dit si judicieusement Courajod, au cours des notes trop brèves qu'il lui a consacrées, unité complète dans la vie morale et dans la vie artiste de Ligier Richier. Le chrétien — et il faut, pensons-nous, prendre ce mot dans son sens le plus large, celui de croyant, sans chercher à lui accoler une épithète quelconque — explique et fait comprendre en lui le statuaire.

ARMOIRIES DE NANCY

(D'après le dessin original des Archives municipales. Fin du XVIe siècle)

PIÈCES JUSTIFICATIVES

NOTICE DE DOM CALMET

DANS LA « BIBLIOTHÈQUE LORRAINE », COLONNES 823 A 826

« RICHIER (Ligier), fameux sculpteur de S. Mihiel en Lorraine, on montre dans l'église paroissiale de la ville de Saint-Mihiel un Sépulchre de Notre-Seigneur en pierre blanche, dont les figures, plus grandes que le naturel, sont très estimées par tous les connoisseurs, et passe pour l'un des plus beaux ouvrages de l'Europe en ce genre; j'ai fait toutes les recherches pour en découvrir l'auteur, et je crois y avoir enfin réussi.

« L'auteur des Additions au Théâtre Historique de Gueudeville, qu'on dit être M. l'abbé Hugo, mort depuis quelques années, abbé d'Étival et évêque de Ptolémaïde, a écrit que cet habile sculpteur se nommoit Hugues, mais il n'en donne aucune preuve.

« Je m'en suis informé autrefois fort curieusement, demeurant à l'abbaye de S. Mihiel, sans en pouvoir rien découvrir sinon qu'on tenoit par tradition, que ces habiles sculpteurs étoient trois frères calvinistes, qui demeuroient dans une petite maison fort basse, à un simple étage, où l'on voyoit encore une cheminée, dont le manteau et les montants étoient d'une seule pierre, travaillée d'une draperie si bien faite, qu'on l'auroit prise pour une tenture

ou un rideau, et si fine, qu'aujourd'hui elle paroît sortir de la main de l'ouvrier(1), le plafond de leur chambre est orné de pièces de rapport en relief(2), c'est ce que l'on montre encore à présent dans la ville de S. Mihiel; mais depuis on a exhaussé la maison et on y a fait un second étage.

« Un religieux de S. Mihiel(*i*) que j'ai prié de s'informer exactement de la chose, m'a écrit qu'un ancien bourgeois de cette ville, nommé *Haroux*, fort habile armurier, âgé de soixante-dix-huit ans, plein de vie et de bon sens, lui avoit raconté qu'il avoit souvent ouï dire à son grand-père, armurier comme lui, que l'ouvrier du Sépulchre se nommoit *Michier* ou *Ligier Richier*, natif de Dagonville(3), village situé à deux petites lieuës de Ligni-en-Barrois; que ses parents étant venus s'établir à S. Mihiel, avoient embrassé le calvinisme, qui étoit alors fort à la mode. Que le père du jeune Richier ayant remarqué dans son fils une grande disposition à la peinture et à la sculpture, l'abandonna à son inclination; et que le jeune homme réussit tellement dans le dessin, qu'à l'âge de quinze ans, sans avoir eu de maître, il dessinoit déjà parfaitement.

« Que le fameux Michel Ange(*k*) *Buonarota,* étant venu à Nancy, passa par S. Mihiel allant à Paris; et qu'ayant vû les ouvrages du jeune Richier, il le demanda à ses parents qui n'urent pas de peine à le lui accorder; mais il s'aperçut bien tôt que le goût dominant de Richier étoit pour la sculpture, il le mit chez un statuaire où il fit des merveilles.

« De retour à S. Mihiel, il fut employé par divers particuliers, à travailler dans leurs maisons, à de petits ouvrages; on lui attri-

---

1. C'est cette cheminée qui fut, par la suite, transportée au presbytère de Han-sur-Meuse. Voir p. 195.

2. Ce plafond se trouve encore dans la maison autrefois habitée par l'artiste, 7, rue Haute-des-Fosses, à Saint-Mihiel. Voir p. 193.

i. Lettre du R. P. D. Grégoire Thomas, an 1742.

3. Cette assertion est démentie par la lettre patente du duc Antoine.

k. Michel-Ange est mort en 1564.

buë le Christ en terre cuite qui se voit au sépulchre, près de la porte de l'église de l'abbaye (1), et quelques cheminées dans des maisons particulières de la ville (2).

« Mais ce qui lui a mérité un honneur infini, c'est le Sépulchre en pierre qui se voit aujourd'hui à la paroisse de S. Mihiel.

« Il y a aussi dans l'église de l'abbaye plusieurs morceaux de sa façon, comme une Sainte-Vierge tenant le petit Jésus, en terre cuite, un Saint-Michel de même, plusieurs médaillons en pierre (3), un Crucifix (4) et une Sainte-Vierge-de-Pitié en bois d'un goût admirable (5); il y avoit autrefois auprès de la croix un petit chien si parfaitement imité, que les autres chiens le voyant, abboyoient après; il avoit fait l'ancien Jubé de l'église de l'abbaye (6), et la magnifique cheminée qui se voit encore à la maison abbatiale, et qui a été faite sous l'abbé Merlin, qui est mort en 1586 (7).

« Le religieux qui m'écrit, dit avoir interrogé le même vieillard à plusieurs différentes fois, lequel lui a toujours raconté la même chose sans varier, il ajoûtoit que le nommé Sansonnet, fondeur de cloches, très habile et très célèbre dans le pays, étoit descendu de

---

1. Ce christ, couché dans un sarcophage, se trouvait dans la chapelle dite « du Saint-Sépulcre », bâtie par dom Loupvent et dont nous avons parlé aux pages 312-314.

2. Certaines de ces cheminées se rencontrent encore à Saint-Mihiel, mais leur style ne permet pas de les attribuer à Ligier Richier. Elles sont dues bien plutôt à son fils, à ses neveux, ou à leurs descendants.

3. Ces différents morceaux ont disparu.

4. Celui placé dans le réfectoire de l'abbaye et dont il ne subsiste plus que la tête connue par un moulage. Voir plus haut, p. 145.

5. Groupe de la « Pâmoison », placé aujourd'hui dans l'ancienne abbatiale et connu sous le nom de « Notre-Dame-de-Pitié ». Voir p. 141.

6. Un fragment de ce jubé, détruit au XVIIe siècle lors de la reconstruction de l'église abbatiale, se trouve aujourd'hui encastré au-dessous d'une des portes de la sacristie. Son style ne permet pas de l'attribuer à Ligier.

7. L'ancienne maison abbatiale existe encore et sert actuellement de presbytère paroissial. La cheminée ne s'y trouve plus, mais la date d'exécution doit la faire attribuer non à Ligier Richier, mais plutôt à Gérard, son fils, ou à quelque autre membre de la famille.

Richier, et que c'est de lui que le grand-père du vieillard Haroux avoit appris ce que nous venons d'en raconter.

« Il a répété plusieurs fois la même chose à son fils qui a à présent cinquante ans; il dit avoir eû en main des ouvrages à la plume de ce Ligier Richier, qui appartenoient aux chanoines réguliers de S. Mihiel [1]; mais il ne sait ce que ces ouvrages sont devenus.

« En 1532, M. de Chateauru, de Troyes en Champagne, dans son voyage à Saint-Nicolas, remarque qu'à S. Mihiel, il y avoit dans l'église de l'abbaye plusieurs ouvrages de sculpture, *faits par Me Legier, tailleur d'images (où sculpteur), demeurant audit lieu de S. Mihiel, que l'on tient le plus expert et meilleur ouvrier en dit art que l'on vit jamais.*

« Il parle en particulier du Crucifix, de la sainte Vierge de Pitié soutenuë par S. Jean, de S. Longin, de Marie-Magdeleine, des quatre anges qui tenoient chacun un calice, pour recevoir le sang du Sauveur, qui accompagnoient la croix. Il parle aussi d'un fort beau Crucifix, qui se voyoit dans la paroisse de Notre-Dame de Bar-le-Duc, accompagné de même de la sainte Vierge soutenuë par S. Jean, de S. Longin et des quatre Anges qui reçoivent le sang qui coule des quatre playes du Sauveur. Ces pièces sont encore en partie dans cette église, mais transportées sur une porte du collatéral de la paroisse.

« C'est sans doute le même Richier qui a fait la Mort, qui se voit dans l'église collégiale de S. Maxe à Bar-le-Duc; cette Mort, qui est un ouvrage inimitable, sert de mausolée au cœur du prince d'Orange, tué au siège de S. Dizier en 1544. On montre dans la même église, à la chapelle des Princes, plusieurs figures de sa façon, entre autres la crêche de Notre Seigneur, qui a servi de modèle à celle qui se voit au Val-de-Grâce, à Paris; c'est tout ce que j'ai pû apprendre touchant cet excellent ouvrier.

---

1. Une maison de chanoines réguliers sous le titre de Notre-Dame de la Paix existait en effet à Saint-Mihiel. Fondée le 8 octobre 1643, par Michel Bourgeois, chanoine de Verdun, originaire de Saint-Mihiel, elle disparut en 1790.

« On m'ajoûte une particularité qui est que Ligier Richier, faché contre un sergent qui l'avoit insulté, le menaça de le mettre en une place où l'on se souviendroit de lui pendant long temps; il le représenta dans le Sépulcre regardant les soldats qui joüent aux dès, à qui aura la tunique sans coûture du Sauveur.

« On lit au-dessus du fameux sépulchre de Saint-Mihiel ces deux vers :

Illuc, (corr. *illud*) *quisquis ades, Christi mirare Sepulchrum,*
Sanctius, at nullum pulchrius orbis habet.

« Ce qui a été rendu en françois de cette sorte par M. Reboucher le fils :

Passant, de Jésus-Christ admire le tombeau,
Il en fut un plus saint, mais jamais un plus beau. »

NICOLAS CHATOURU ; SES ORIGINES, SON MANUSCRIT ET SA COMMUNICATION A DOM CALMET

On s'est longtemps demandé quel était le personnage appelé, dans l'article ci-dessus, M. de Chateauru, et comment son manuscrit, auquel dom Calmet fit, pour sa notice sur Ligier Richier et quelques autres Lorrains célèbres, différents emprunts, était parvenu entre les mains de l'historien. Deux articles publiés par M. Léon Germain (1) et des recherches faites par nous à Troyes (2) permettent aujourd'hui de résoudre cette question.

1. *Lorraine Artiste,* n° 14, 3 avril 1892, texte et notes.

2. Nous remercions particulièrement M. Louis Le Clert, conservateur du Musée de Troyes, qui a bien voulu mettre à notre disposition ses notes sur les familles troyennes.

Dom Calmet, tout d'abord, a mal orthographié le nom de son personnage, qui se désigne simplement lui-même, ainsi que nous le verrons plus loin, sous le nom de *Nicolas Chatouru.*

Une famille *Chatourup* ou *Chattouru* se rencontre en effet à Troyes vers le milieu du quinzième siècle ; ses armoiries étaient : *d'azur au chevron d'or accompagné en chef de deux roses d'argent, et en pointe d'une coquille de même* (1).

En 1446, Nicole Chatourup est femme de Gilles de Marisy. Elle est fille de Jacques de Chatourup, seigneur de Chaudrey.

En 1462, un « filz Chatourup, demourans en l'ostel Jehan de Marisy », reçoit une indemnité octroyée par le chapitre de la cathédrale de Troyes pour être allé « à Valenciennes, à Tournay, à Lisle en Flandres et en autres bonnes villes du pays, pour faire preschier et adnuncier..... » le pardon général accordé par le pape afin d'aider aux travaux d'achèvement de l'édifice (2).

En 1467, on rencontre Jehan de Chatourup.

En 1472 et 1483, un Nicolas Chatourup est cité dans différentes pièces.

En 1486, lors de l'entrée du roi Charles VIII à Troyes, Denis Chatourup est imposé à 10 livres.

En 1502, Jehan Chatouru, « marchant demourant à Troyes », effectue un payement de « 530 florins de Rin, à raison de 26 solz 8 deniers tournois pièce », à « Henrion Costerel, fondeur demourant à Troyes », pour les travaux exécutés par lui à la sépulture de Henri de Lorraine, évêque de Metz, dans l'église collégiale Saint-Laurent de Joinville (3).

---

1. Bibliothèque de Troyes, mss. 2601.

2. D'Arbois de Jubainville, *Documents relatifs à la construction de la cathédrale de Troyes,* p. 17.

3. *Annuaire de la Haute-Marne,* année 1844, Pièces historiques, p. 183 : « Extrait d'un compte rendu à l'évêque de Metz par Arnould Vivien, chanoine de Troyes, son secrétaire, du 1er octobre 1495 au 2 décembre 1504 » (Arch. de la Haute-Marne).

En 1521, apparaît Nicolas de Chatourup, marchand, rue du Marché-au-Blé, fils du précédent et de D^elle^ Jeuffron, très probablement l'auteur du voyage en question. A deux reprises différentes, du 24 mai 1524 au 31 décembre 1525 et du 1er janvier 1534 au 31 décembre de la même année, il exerce les fonctions de marguillier de l'église Saint-Nicolas, sa paroisse. Sa première entrée en charge a lieu le jour même de l'incendie qui détruisit, avec les églises Saint-Nicolas et Saint-Pantaléon, une grande partie de la ville de Troyes.

Vers l'époque où se place le voyage de Chatouru en Lorraine, la reconstruction de l'édifice incendié préoccupait grandement marguilliers et paroissiens et nécessitait, de la part de quelques-uns d'entre eux, un certain nombre de démarches. Les comptes de l'année 1529-1530 relatent un payement « à Nicolas Chatouru, pour les frais d'un voyage qu'il a faict à Paris, au mois d'avril, à la poursuite et sollicitude tant du procès d'icelle église que d'autres... » Enfin, à la date du 9 août 1534, les comptes de l'année 1532-1533 sont rendus en présence de huit auditeurs dont l'un signe : de Chatouru.

Notre troyen, ainsi qu'on vient de le voir, avait l'habitude des voyages et tout semble faire présumer que c'est bien lui qui, « au moys d'aoust l'an 1532 », en compagnie « d'honorable personne maistre Nicole Boucher licencié ès loys, procureur général du roy à Troyes », entreprit « le voyage et pélérinage de Saint Nicolas et de Sainte Barbe en Lorraine ».

De retour chez lui, il consigna par écrit la relation de son voyage et les différentes observations qu'il avait faites en cours de route. Ce récit, demeuré manuscrit, existait encore à Troyes en 1744 où il se trouvait entre les mains de l'historien Grosley. Ce dernier, jugeant de quelle utilité pourraient être, pour l'historien de la Lorraine, les détails recueillis deux cents ans auparavant par son compatriote, offrit à dom Calmet la communication du manuscrit devenu sa propriété. Le fait est attesté par deux lettres autographes conservées, antérieurement à 1907, à la bibliothèque du

Grand Séminaire de Nancy [1]. La première est datée du 24 octobre 1744 et Grosley s'y exprime en ces termes :

Monsieur [2],

J'ai dans mon cabinet un manuscrit qui peut vous servir pour l'histoire de Lorraine. J'aurois eû l'honneur de vous l'offrir plutôt, si j'eusse sceu plutôt vôtre adresse ou celle de vôtre imprimeur. Voici le titre de ce manuscrit.

C'est le récit et déclaration du voyage et pélérinage de Saint Nicolas et Sainte Barbe en Lorraine, faict au moys d'aoust l'an 1532, par honorables personnes maistre Nicole Boucher licencié ès loys procureur général du roy à Troyes, Nicolas Chatouru présent auteur, etc.

Lequel présent récit a été faict, dressé et rédigé par escript par le dessus dict Nicolas Chatouru, par lequel réceit il a voulu dire et déclarer à la vérité la manière et comment les dessus dicts se sont conduitz audict voyage, et pareillement les nouveletez et cas singuliers qu'ils ont peu voir et sçavoir ès villes et autres lieux par lesquels ils ont passez et séjournez en faisant iceluy voyage. Le tout ainsy qu'il s'en suit...

L'auteur entre dans un grand détail des édifices publics et de tout ce qui pouvoit piquer la curiosité d'un homme de goût. Il a aussi recueilli avec soin les inscriptions, les traditions du païs, etc. Enfin, on y trouve une infinité de choses que peut-être chercheroit-on en vain à présent sur les lieux. Au reste le voüage est écrit avec toute la naïveté champenoise, et on y trouve certains détails auxquels la franchise et la simplicité des mœurs du siècle de l'auteur sert d'excuse.

Si vous croyès, Monsieur, que cet ouvrage puisse vous servir, je vous prie d'en disposer, je vous l'envoïerai par la première commodité sûre qu'il vous plaira de m'indiquer.

J'ai l'honneur d'être très parfaitement
Vôtre très humble et très
obéissant serviteur.
GROSLEY, avocat en parlement,
Rüe du Bourg-neut.

---

1. Nous en devons la communication à l'obligeance de M. l'abbé Jérôme, auquel nous adressons nos respectueux remerciements. Ces lettres ont été publiées en partie dans le *Journal de la Soc. d'Arch. lorr.*, n° de février 1897.

2. Cette lettre porte la suscription suivante : « A Monsieur Antoine Le Seur, Imprimeur libraire, pour remettre s'il lui plait à Dom Calmet, abbé de Senones ».

Dom Calmet accepta avec empressement l'offre qui lui était si obligeamment faite et répondit à Grosley par une lettre datée du 15 novembre 1744.

Nous ignorons ce qu'est devenue cette lettre, dont nous n'avons connaissance que par l'analyse suivante, contenue dans le catalogue d'une vente d'autographes faite à Paris le 14 avril 1886, et dressé par la maison Charavay.

30. CALMET (Dom Augustin)... — Lettre autographe, signée, à Grosley; 15 novembre 1744, 2 p. in-4.

Il accepte avec reconnaissance l'offre qu'il veut bien lui faire du manuscrit de M. Chatourou (*sic*) contenant son pèlerinage à Saint-Nicolas et à Sainte-Barbe, « patron et patronne de la Lorraine et du pays messin... ».

La seconde lettre de Grosley, datée du 13 décembre 1744 (1), nous apprend l'envoi du manuscrit et le nom de la personne chargée de le transmettre à son destinataire.

Monsieur,

Je viens d'envoïer à Paris, à l'adresse de M. de Bure, le manuscrit au sujet duquel j'avois eû l'honneur de vous écrire. Je souhaite qu'il se trouve digne de vôtre curiosité. Si vous le recevés bientôt, vous pouvés en faire l'extrait, où le faire copier avant le Carême; et me le renvoïer par la voïe des marchands de Lorraine qui viennent à Troyes pour la foire du mois de mars.

J'ai joint à ce M[anuscrit] deux ouvrages du crû de cette ville. Le 1er est une critique badine de la Société littéraire ou Académie de Troyes. Si cet ouvrage pèche par le choix des sujets que l'on y traite, il peut au moins amuser par le ton scientifique qui y reigne, et par la variété des recherches que l'on y a répandües. L'autre pièce est une production d'un des membres de la Société turlupinée dans la première. Je vous prïe, Monsieur, de garder ces pièces comme les seuls gages que je sois à portée de vous donner de l'attachement respectueux avec lequel j'ai l'honneur d'être

Monsieur

Votre très humble et très

obéissant serviteur. GROSLEY.

Le manuscrit auquel ces différentes lettres font allusion de-

meura-t-il entre les mains de dom Calmet ou fut-il renvoyé à Grosley? Nous n'avons pu rien découvrir à ce sujet; et on ne peut que déplorer la perte, très probablement définitive aujourd'hui, de ce document certainement unique, qui fut pour l'historien de la Lorraine une source de renseignements fort intéressants, dans laquelle il puisa à plusieurs reprises.

TRANSLATION ET RESTAURATION DU « SQUELETTE »

Une série de notes et quittances, empruntées aux archives des anciens chapitres de Saint-Maxe et de Saint-Pierre [1], a été récemment publiée par M. Ch. Aimond [2]; elle précise la date de la translation du « Squelette » de la collégiale Saint-Maxe dans celle de Saint-Pierre, et nous fait connaître les divers travaux auxquels elle donna lieu. Il nous a paru à propos de reproduire ici, presque intégralement, cet intéressant article.

Les restes mortels des anciens souverains du Barrois, inhumés, comme nous l'avons dit [3], dans la première de ces deux collégiales, avaient été exhumés dès le mois de juin 1786. L'article V des lettres patentes rendues par le roi Louis XVI au mois de mars 1782, et autorisant la fusion des deux chapitres, avait, en effet, autorisé les chanoines à transporter, de l'église Saint-Maxe dans celle de Saint-

---

1. Elle porte l'adresse suivante : « A Monsieur l'abbé de Senones en Lorraine, par Raon-l'Étape, Lorraine. »

1. Arch. de la Meuse, G, Saint-Maxe, Saint-Pierre, cart. 29.

2. « La translation et la restauration du « Squelette », de Ligier Richier, en 1790 », dans *Bull. mens. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, n° 5, mai 1910, pp. LXIII à LXVII.

3. Cf. *supra*, p. 164.

Pierre, qui leur était réservée, « les tombeaux des princes et princesses de (sa) maison et de celle des comtes et ducs de Lorraine et de Bar ». Pour couvrir les frais de cette translation, ainsi que celle des princes ses ancêtres enterrés à Saint-Maxe, le grand-duc de Toscane [1] fit parvenir au chapitre de Bar une somme de 5.000 livres. Par suite d'incidents divers [2], le transfert des cendres n'eut lieu que quatre ans plus tard, dans la nuit du 10 au 11 juin 1790. « A ce moment, le chapitre prévoyait sa disparition prochaine, et en effet celle-ci, préparée dès le 1er septembre suivant, par un premier inventaire de ses biens, allait être consommée le 31 décembre, à l'occasion d'un second inventaire, par la fermeture de l'église collégiale.

« Pressés par les événements, les chanoines n'eurent le temps de transporter à Saint-Pierre que deux des monuments funéraires de l'église Saint-Maxe. C'étaient le tombeau du comte Henri IV et de sa femme Yolande de Cassel, avec les deux « gisants » en marbre blanc et le « Squelette » de Ligier Richier. On les superposa au-dessus de la nouvelle sépulture des souverains du Barrois, en y ajoutant les douze statuettes d'apôtres en albâtre, qui ornaient le retable du maître-autel de Saint-Maxe. Sur la date et les circonstances de ce transfert, laissons maintenant parler nos documents.

« (A) Mémoires des ouvrages faits pour le chapitre de Bar, par moi J.-F. Trusson.

..... Plus, avoir fait deux planches pour mettre sous les pieds de la squelette (*sic*) . . . . . 1 liv.

(Soldé le 1er septembre 1790 par le chanoine de Vassimon.)

« (B) Ouvrages que j'ai faits, au compte de MM. du chapitre de Saint-Maxe.

1° Avoir fait un piédestal pour poser le squelette.

---

1. François III, fils du dernier duc de Lorraine, Léopold.

2. Cf. Victor Servais, « Rapport sur la translation des cendres des princes de Bar et de Lorraine, etc... », dans *Travaux de la Société du Musée de Bar-le-Duc*, 1866 ; Bellot-Herment, *Oratoire, collégiale et église de Saint-Pierre*. Chronique, ms. 148 de la Bibliothèque municipale de Bar-le-Duc.

2° Avoir raccommodé en plâtre les autres petits culs-de-lampe(,) des petites figures.

3° Avoir réparé deux grands écussons, qui sont après les piliers.

4° Avoir remis les jambes d'un prince, qui est au-dessous le tombeau, et lui avoir remis les doigts en plâtre.

Demande pour tout cela 31 liv. et les démarches que j'ai faites.

(A part.) J'ai reçu de M. de Vassimon, 15 liv. 10 sols, pour 12 journées à décombrer, tant dans l'église qu'aux environs, pendant la présente année.

Bar, ce 15 août 1790.

SAGE.

« (C) ÉTAT DES OUVRAGES QUE VAREMBEL, PEINTRE, A FAITS PAR ORDRE DE MM. DU CHAPITRE DE SAINT-MAXE.

Pour avoir mis en couleur l'hôtel de la Morre (*sic*) [2] .	78 liv.
Plus, pour avoir reposé le bras de la Morre, qui était en trois morceaux, lui avoir fait trois doigts	6 liv.
Plus, pour avoir reposé les princes, les avoir recolés et mastiqués	6 liv.
Plus, pour avoir nettoyé les figures des apôtres (3) . . .	2 liv. 8 sols.
Total	92 liv. 8 sols.

(Soldé le 19 novembre 1790, par le chanoine de Vassimon.)

---

1. Comme nous l'avons dit à la page 209, n. 3, ces culs-de-lampe supportaient primitivement des statuettes d'apôtre, en albâtre, dont quelques-unes sont conservées aujourd'hui à la sacristie de la paroisse Saint-Pierre et au Musée de Bar-le-Duc ; elles provenaient du retable du maître-autel de Saint-Maxe. Nous ne saurions dire à quelle époque elles ont disparu et ont été remplacées par les étranges autant que macabres motifs décrits dans notre texte, page 209.

2. L'autel de la Mort. La disposition actuelle du monument de René de Châlon, dans le transept de l'église Saint-Pierre, avec, en dessous, l'ancien tombeau du comte Henri et, de chaque côté, les colonnes de marbre noir provenant également du maître-autel du retable de Saint-Maxe, donne à l'ensemble l'apparence d'un autel dont le « Squelette » ou « la Mort », comme on l'appelle aussi quelquefois, occuperait la partie centrale. De là, sans doute, le terme employé par notre ouvrier. Ce qu'il entend par « mise en couleur » doit être l'exécution, en peinture, de ce manteau princier doublé d'hermine, tendu en trompe-l'œil derrière la statue.

3. Celles qui reposaient sur les culs-de-lampe ; voir la note 1 ci-dessus.

« (D) ..... Pour une journée employée au rétablissement du tombeau et pour un boisseau de chaux fourni à Dalichamp, maçon . 3 liv.

(Soldé à Vay..... le 10 août 1790, par le même.)

« De ces notes d'ouvriers et de ces quittances, on peut tirer, semble-t-il, quelques indications intéressantes.

« La première est que la translation du « Squelette » et du tombeau de Henri IV à Saint-Pierre doit se placer dans l'été de 1790, approximativement entre le 11 juin et le 1er septembre, époque du premier inventaire du mobilier appartenant à la collégiale. Les frais de cette translation furent soldés presque immédiatement, ainsi qu'on l'a vu, par le receveur du chapitre, le chanoine Grand-Chantre Ch.-Fr. de Vassimon. Celui-ci continua en effet sa gestion financière, du consentement des autorités civiles, jusqu'à la fin de 1790.

« Une autre indication intéressante est relative aux mutilations que subit alors le bras gauche du « Squelette ». On discute encore pour savoir si ce bras élevait primitivement un sablier (1), ou bien le cœur de René de Châlon, et Marcel Lallemend (2) va jusqu'à accuser les chanoines de Saint-Maxe d'avoir fait scier la main qui tenait le sablier, pour la remplacer « par une main tenant un cœur de vermeil ». Du moins il déclare que « ce vandalisme n'a rien « d'improbable ».

« On pourrait d'abord objecter qu'à la veille de disparaître, le chapitre de Saint-Maxe avait autre chose à faire que de placer un bijou dans les doigts d'une statue qui allait être exposée à toutes les convoitises. D'ailleurs, les divers inventaires du mobilier de l'église Saint-Pierre qui en notent si minutieusement les moindres objets de métal, et tout spécialement l'inventaire de l'argenterie, en date du 14 octobre 1792, ne mentionnent nulle part le prétendu « cœur de vermeil ». On ne voit donc pas comment ce dernier aurait

1. Cette question nous paraît avoir été très clairement tranchée par les auteurs anciens. Cf. *supra*, p. 210, n. 1.

2. *L'École des Richier, lib. cit.*, p. 161.

été arraché au « Squelette » en 1793, ainsi que l'affirme une tradition locale [1].

« Quant aux mutilations subies par la statue lors de son transfert à Saint-Pierre, elles ne sont malheureusement que trop certaines, aussi bien que sa restauration barbare par un praticien vulgaire. Dans son récolement du mobilier de l'ancienne collégiale, les 18-19 août 1791, le commissaire du district, Humbert, le reconnaît en ces termes : « Observant qu'examen fait de la statue représen-« tant un squelette, ...elle se trouve mutilée au bout des pieds, ainsi « qu'à plusieurs endroits du bras gauche, dégradations survenues lors « du transport qui a été fait de cette pièce de la ci-devant église Saint-« Maxe, aujourd'hui Saint-Étienne, où elle existait avant la réunion, « en l'église où nous sommes, des deux ci-devant chapitres de cette « ville, dégradations réparées actuellement assez mal. »

« Toutefois, de ces dégradations accidentelles à un acte réfléchi de « vandalisme », il y a loin, et il faudrait plutôt savoir gré, aux derniers chanoines de Bar, d'une translation qui a sauvé le chef-d'œuvre de Ligier Richier du sort réservé aux autres œuvres d'art restées dans l'antique collégiale de Saint-Maxe. »

Nous avons décrit plus haut [2], reprendrons-nous pour terminer, les quelques débris qui nous en restent.

---

1. *L'École des Richier, lib. cit.*, p. 161.
2. Cf. *supra*, chap. IX, pp. 165-173.

MOTIF DÉCORATIF
(Tiré d'un projet original de Joseph Richier)

CATALOGUE

DES

ŒUVRES ATTRIBUÉES A LIGIER RICHIER

Retable de l'autel de l'ancienne Collégiale de Saint-Maur, a Hattonchatel. — Œuvre datée de 1523, exécutée en ronde-bosse et comprenant, outre l'encadrement extérieur, trois scènes à personnages : *Portement de Croix, Crucifixion, Déposition*. Pierre polychromée. Église paroissiale d'Hattonchâtel, canton de Vigneulles, arrondissement de Commercy (Meuse). (Moulages au Musée de sculpture comparée, Palais du Trocadéro, à Paris, et au Musée Ligier-Richier, à Saint-Mihiel) [1].

Calvaire de Génicourt. — Date inconnue, mais probablement peu éloignée de celle de l'œuvre précédente. Trois statues : le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Hauteur, $1^{m},30$; bois polychromé. Autrefois sur le tref du sanctuaire et disséminées aujourd'hui en différents endroits de l'église paroissiale de Génicourt, canton et arrondissement de Verdun (Meuse).

Christ en croix. — Date inconnue. Hauteur, 2 mètres ; bois polychromé. Provient probablement du calvaire vu par Chatouru, en 1532, dans l'église du prieuré Notre-Dame, à Bar-le-Duc. Église paroissiale de Notre-Dame, à Bar-le-Duc (Meuse).

Le Christ et les deux larrons en croix. — Date inconnue. Trois statues, grandeur naturelle, bois polychromé. Ces statues sont, très probablement, les derniers vestiges d'un calvaire analogue à celui de Briey. (Voir plus loin). Église paroissiale de Saint-Pierre, Ville-Haute, à Bar-le-Duc.

Groupe de Notre-Dame de Pitié. — Œuvre datée de 1528. Deux statues : la Vierge et le Christ mort. Hauteur, $1^{m},10$; longueur, $1^{m},30$; pierre autrefois polychromée. Provient

---

1. Ce musée, créé il y a quelques années sur l'initiative de M. Henri Bernard, est installé dans la grande salle de la Bibliothèque (bâtiment de l'ancienne abbaye), à Saint-Mihiel. Il ne comprend guère, à l'heure actuelle, que des moulages de quelques œuvres de Ligier Richier ou de son atelier ; nous souhaitons vivement de voir s'en accroître le nombre et l'importance.

de la chapelle Notre-Dame de Pitié, érigée en 1480 dans l'ancien cimetière d'Étain, où elle avait été placée, en 1528, sur la sépulture de dame Gilberte Marque. Chapelle du Sacré-Cœur, église paroissiale d'Étain, arrondissement de Verdun (Meuse).

Groupe de Notre-Dame de Pitié. — Daté de 1530. Deux statues : la Vierge et le Christ mort. Hauteur, $0^m,35$; largeur, $0^m,45$. Maquette, terre cuite peinte. Provient de l'ancienne église de la citadelle. Conservée aujourd'hui au presbytère de Clermont-en-Argonne (Meuse). (Moulage au Musée de Saint-Mihiel).

La Pâmoison de la Vierge. — Date inconnue. Deux statues : la Vierge soutenue par saint Jean. Hauteur, $1^m,66$; bois autrefois polychromé. Provient d'un calvaire vu par Chatouru, en 1532, dans l'église abbatiale de Saint-Mihiel, et dont les autres statues sont détruites. Église paroissiale de Saint-Michel, à Saint-Mihiel (Meuse). (Moulage en fonte exécuté par la maison Pierson, de Vaucouleurs, dans le vestibule de la sacristie de l'église Saint-Michel, à Saint-Mihiel).

Tête de Christ. — Date inconnue. Ayant fait partie de l'ensemble précédent. Grandeur naturelle ; bois polychromé. L'original a disparu. Moulage au Musée municipal de Nancy, n° 769 (Sculpture).

Calvaire de Briey. — Date inconnue, mais exécuté probablement entre les années 1533 et 1534. Six statues : le Christ et les larrons en croix, la Vierge, saint Jean et la Madeleine. Grandeur naturelle ; bois polychromé. Provient de l' « Oratoire du Calvaire » érigé dans l'ancien cimetière de Briey, en 1534, par Jean Millet, curé de La Chaussée. Placé dans une chapelle funéraire du cimetière actuel de Briey (Meurthe-et-Moselle).

Tête de Christ. — Date inconnue, mais pouvant être fixée aux environs de 1554. Hauteur, $0^m,13$; pierre encaustiquée. Provient du crucifix placé sur l'autel de la « Chapelle des Princes » annexée à la Collégiale Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, construite par Gilles de Trèves entre les années 1548 et 1554. Recueillie par M. le chanoine Trancart et passée ensuite entre les mains de M. Humbert, de Bar-le-Duc. Bibliothèque de la Société de l'Histoire du protestantisme français, 54, rue des Saints-Pères, Paris.

Tête de saint Jérome. — Date inconnue. Hauteur, $0^m,15$; pierre encaustiquée. Même provenance et même origine que l'œuvre précédente. Appartient à Mme Vve Brincourt, 27 rue Sainte-Catherine, Nancy.

Enfant Jésus couché dans la crèche. — Même époque et même provenance que les deux morceaux précédents. Hauteur, $0^m,50$; pierre. Musée du Louvre, sculptures de la Renaissance française, salle Jean-Goujon, n° 271. (Moulages aux Musées du Trocadéro, de Bar-le-Duc et de Saint-Mihiel).

Fragment de plinthe. — Même origine et même provenance que ci-dessus. Longueur, $0^m,35$; largeur, $0^m,07$; pierre encaustiquée. Musée de Bar-le-Duc. (Moulage au musée de Saint-Mihiel).

Sainte Femme au tombeau du Christ. — Date inconnue. Grandeur naturelle ; pierre polychromée. Provenance inconnue. Appelée communément « la Madeleine ». Sépulcre de la chapelle Sainte-Anne, à Clermont-en-Argonne.

Christ portant sa croix. — Date inconnue. Grandeur naturelle; bois polychromé. Provient, vraisemblablement, de la chapelle du « Mont d'Olivet » élevée aux frais de Philippe de Gueldres dans le jardin du monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson. Aujourd'hui dans la chapelle de Notre-Dame de Pitié, église paroissiale de Saint-Laurent, à Pont-à-Mousson (Meurthe-et-Moselle).

Grand Christ en croix. — Date inconnue. Hauteur, 2m,10; bois polychromé. Provient, probablement, de la chapelle du « Mont de Calvaire » élevée aux frais de Philippe de Gueldres dans le jardin du monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson. Chapelle de l'abside, côté nord, cathédrale de Nancy.

Plafond a caissons. — Date inconnue. Chacun des grands caissons forme un carré de 0m,42 de côté; terre cuite peinte. Maison possédée autrefois par Ligier Richier, 7, rue Haute-des-Fosses, à Saint-Mihiel.

Linteau de cheminée. — Date inconnue. Longueur, 2 mètres; largeur, 0m,51; pierre. Provient de la maison habitée par l'artiste, à Saint-Mihiel. Transporté au dix-huitième siècle au presbytère de Han-sur-Meuse, canton de Saint-Mihiel, arrondissement de Commercy (Meuse).

Statue emblématique appelée « Squelette de Bar ». — Date inconnue. Hauteur, de la tête aux pieds, 1m,75; pierre encaustiquée. Placée autrefois dans la Collégiale Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, au-dessus d'un caveau renfermant les cœurs du duc Antoine de Lorraine, de René de Chalon, son gendre, et de plusieurs autres membres de la famille de Lorraine. Transportée en 1790 dans la nouvelle Collégiale de Saint-Pierre. Chapelle du transept, côté de l'épître, église paroissiale de Saint-Pierre, à Bar-le-Duc. (Moulage au Musée du Trocadéro).

Statue funéraire de Philippe de Gueldres. — Exécutée, probablement, en 1548. Deux personnages : la duchesse, « gisante », revêtue du costume des Clarisses, et une petite figurine agenouillée, costumée également en Clarisse, tenant entre ses mains la couronne ducale. Longueur, 1m,92; pierre encaustiquée et teinte. Provient de l'ancienne chapelle du monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson. Placée aujourd'hui dans l'église dite « des Cordeliers », à Nancy. (Moulage au Musée du Trocadéro).

Statues funéraires de René de Beauvau et de Claude de Baudoche. — Date d'exécution inconnue. Deux personnages : René de Beauvau et Claude de Baudoche, son épouse; tous deux en « gisants ». Longueur, 1m,78; pierre encaustiquée. Proviennent de la chapelle seigneuriale de l'ancienne église paroissiale de Noviant-aux-Prés, canton de Domèvre-en-Haye, arrondissement de Toul (Meurthe-et-Moselle). Transportées, en 1866, au Musée lorrain, à Nancy. (Salle des Tombeaux, n° 117, sculpture, catalogue Wiéner.)

Statues funéraires de Claude de Guise et d'Antoinette de Bourbon. — Exécutées entre 1550 et 1552 et placées sur la sépulture des deux défunts, dans l'église collégiale de Saint-Laurent, à Joinville (Haute-Marne). Les personnages étaient représentés étendus côte à côte, nus, et dans l'état où se trouvaient leurs cadavres après l'embaumement. Œuvres perdues.

Tête de mort. — Date inconnue. Hauteur, 0m,26; pierre. Provenance inconnue. Donnée par M. Barrois, ancien archiprêtre de la cathédrale, au Musée municipal de Verdun (Meuse).

Groupe de la « Mise au Tombeau » ou du « Sépulcre ». — Sculpté probablement entre les années 1554 et 1564 et placé, après la mort de l'artiste, dans un enfeu de l'église Saint-Étienne. Treize personnages, hauteur moyenne, $1^{m},80$; pierre. Largeur de l'enfeu, $3^{m},25$; profondeur, $1^{m},63$. Église paroissiale de Saint-Étienne, à Saint-Mihiel (Moulage au Musée du Trocadéro).

Nota. — On peut ajouter à cette liste les « pourtraictures » du duc Antoine, de sa femme et de quelques personnes de leur entourage. Maquettes de terre exécutées en 1533. (Comptes de Humbert Pierrot, année 1533, archives Meurthe-et-Moselle, B, 7613.) Ces œuvres sont malheureusement perdues.

BIBLIOGRAPHIE

I — GÉNÉRALITÉS

A. — *La sculpture et l'art français*

Émeric David. — *Histoire de la sculpture française,* publiée par Paul Lacroix. Paris. 1872, in-12. (Extrait de la *Revue Encyclopédique,* 1819.)

Émeric David. — *Vie des artistes anciens et modernes,* publiée par Paul Lacroix. Paris, 1872, in-12.

Léon Palustre. — *La Renaissance en France.* Paris, 1879-1885, 3 vol. in-fol., pl.

Louis Gonse. — *La Sculpture française depuis le quatorzième siècle.* Paris, 1895, in-fol., pl.

Stanislas Lami. — *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du Moyen Age au règne de Louis XIV.* Paris, 1898, in-8.

Eugène Müntz. — « Le Protestantisme et l'art. » (*Revue des Revues, 1er mars 1900,* Paris.)

Louis Courajod. — *Leçons professées à l'École du Louvre,* publiées sous la direction de MM. Henry Lemonnier et André Michel. — T. III. *Origines de l'art moderne.* Paris, 1903, in-8.

Raymond Kœchlin et Marquet de Vasselot. — *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle.* Paris, 1900, in-8.

Paul Vitry. — *Michel Colombe et la sculpture française de son temps.* Paris, 1901, grand in-8.

Émile Male. *L'Art français de la fin du Moyen Age.* Paris, 1908, in-4.

Musée du Louvre. — *Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Age, Renaissance et temps modernes.* Paris, 1897, in-12.

Musée du Trocadéro. — *Catalogue des moulages du Musée de sculpture comparée.* Paris, 1900.

Album du Musée de sculpture comparée, publié sous la direction de F. Marcou, t. IV, pl. 61 et 62.

B. — *La sculpture, l'art et les sculpteurs lorrains*

Henri Lepage. — « Le Palais ducal de Nancy. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.,* t. I et III, Nancy, 1849-1852, in-8.) Travaux de Mansuy Gauvain et d'artistes divers. Table des ouvriers employés aux travaux.

Henri Lepage. — « Mansuy Gauvain, biographie artistique. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.,* t. II, Nancy, 1851.)

Henri Lepage. — « L'Insigne Église collé-

giale Saint-Georges de Nancy. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. I, Nancy, 1850.) Statues de saint Georges et saint Maurice par Mansuy Gauvain ; tombeau de Charles le Téméraire par Jean Crocq.

Henri LEPAGE. — « Quelques notes sur les peintres lorrains des quinzième, seizième et dix-septième siècles. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. IV, Nancy, 1853.) Première publication de l'exemption de taille accordée à Ligier Richier en 1532.

Abbé GUILLAUME. — « Tombeau de Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-lès-Toul. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. I, Nancy, 1850.)

René MÉNARD. — *L'Art en Alsace-Lorraine.* Paris, 1876, in-4, pl.

Émile KRANTZ. — « L'Art en Lorraine », dans *Nancy et la Lorraine.* Notice historique et scientifique, dressée à l'occasion du quinzième congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences. Nancy, 1886, in-12.

Gaston SAVE. — « Le Tombeau de saint Mansuy à Toul. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mars 1897, Nancy.)

Gaston SAVE. — « Le Tombeau de saint Euchaire à Liverdun. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mai 1897, Nancy.)

L. MAXE-WERLY. — « Jean Crocq de Bar-le-Duc et sa famille. » Bar-le-Duc, 1897, in-8. (Extrait des *Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 3e série, t. VI, 1897.)

Gaston SAVE. — « Le Tombeau du Téméraire à Nancy. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mars 1898, Nancy.)

Gaston SAVE. — « Gérard Jacquemin et le portail de Toul. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, novembre 1899, Nancy.)

L. MAXE-WERLY. — *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois.* Paris, 1900, in-8.

Abbé G. CLANCHÉ. — « Le Tombeau de Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-lès-Toul. » (*Bull. monumental*, 69e année, nos 1 et 2, Caen, 1905.)

Paul PERDRIZET. — « La Vierge de Bon-Secours. » (*Lorraine-Artiste*, no d'août 1905, Nancy.)

P. GARDEIL. — « Les Statues des Arts libéraux au tombeau de Hugues des Hazards à Blénod-lès-Toul. » (*Bull. Soc. Arch. lorr.*, juin 1906, Nancy.)

Paul PERDRIZET. — *La Vierge de Miséricorde, étude d'un thème iconographique*, Paris, 1908.

ÉMILE HINZELIN. — « L'Art en Lorraine », dans *Nancy et Lorraine*, numéro spécial de la revue *Idées modernes*, vol. III, juillet 1909. Article dans lequel nous regrettons d'avoir à signaler de nombreuses erreurs.

A. GERMAIN. — « L'Art en Lorraine », *Le Correspondant*, no du 25 juin 1909, Paris.

II — LIGIER RICHIER

A. — *Ouvrages généraux sur la Lorraine dans lesquels il est fait mention de l'artiste ou de ses œuvres.*

Dom CALMET. — *Histoire ecclésiastique et civile de la Lorraine.* 3 vol. in-fol., Nancy, 1728.

Dom CALMET. — *Bibliothèque lorraine ou Vie des hommes illustres de la Lorraine.* Nancy, 1751, in-fol.

Dom CALMET. — *Notice de la Lorraine.* 2 vol. in-fol., Nancy, 1756.

CHEVRIER. — *Mémoires pour servir à l'his-*

toire des hommes illustres de la Lorraine. 4 vol. in-12, Bruxelles, 1754.

Dom DE L'ISLE. — *Histoire de la célèbre et ancienne abbaye de Saint-Mihiel.* Nancy, 1757, in-8.

Abbé EXPILLY. — *Dictionnaire des Gaules et de la France.* Paris, 1762, in-fol.

DURIVAL. — *Description de la Lorraine et du Barrois.* 2 vol., Nancy, 1779.

DURIVAL. — *Mémoire sur la Lorraine et le Barrois.* 1 vol., Nancy, s. d.

Annuaire statistique du département de la Meuse pour l'année 1804. Art. Beaux-Arts.

DUMONT. — *Histoire de la ville et des seigneurs de Commercy.* 3 vol. in-8, Bar-le-Duc, 1843.

B..... (Capitaine BAILLOT). — *Chroniques barroises du IVe au XIXe siècle.* Bar-le-Duc, 1847, in-8. C'est dans ce volume qu'on été insérées, après la mort de leur auteur, et en compagnie de quelques autres articles d'aussi haute fantaisie, les fameuses lettres échangées entre Ligier Richier et le peintre-ingénieur Ph. Errard, parues d'abord dans le *Journal des Affiches de la Meuse.* Nous le mentionnons ici non pas à cause de sa valeur qui, on ne saurait trop le répéter, est absolument nulle, mais pour être aussi complet que possible.

NOËL. — *Catalogue raisonné des collections lorraines de M. Noël.* 3 vol. in-8, Nancy, 1850-1855. Quelques numéros sont relatifs à des œuvres attribuées à tort à Ligier Richier.

DUMONT. — *Histoire de la ville de Saint-Mihiel.* T. I, II et III, descriptions des œuvres de Richier existant à Saint-Mihiel. Nancy, 1860-1861, in-8.

Docteur L. TROSS. — *Catalogue des Archives de l'abbaye de Saint-Mihiel en Lorraine.* Paris (en réalité à Hamm-sur-Lippe, en Westphalie, imprimerie G. Grote), 1853, in-8.

Société d'Archéologie lorraine. — *Recueil de documents pour servir à l'histoire de Lorraine.* T. VII, Nancy, 1862. Traduction, par l'abbé Marchal, des relations des voyages de dom Martène et de dom Ruinart.

DUMONT. — *Les Ruines de la Meuse.* 5 vol. in-fol., Nancy, 1868-1869.

A. DIGOT. — *Histoire de la Lorraine.* 6 vol. in-8, Nancy, 1856.

Pasteur O. CUVIER. — « Les Réformés de la Lorraine et du pays messin. » (*Mém. de l'Académie de Stanislas,* Nancy, 1883, in-8.)

Abbé N. ROBINET. — *Pouillé du diocèse de Verdun.* T. I, Archiprêtré de Verdun, Verdun, 1888, in-8.

Abbé G. RENARD. — *Le Château de Bar autrefois et aujourd'hui.* Bar-le-Duc, 1896, in-8.

Abbé GILLANT. — *Pouillé du diocèse de Verdun.* T. II, Ville et Archiprêtré de Bar-le-Duc. T. III, Archiprêtré de Commercy. Verdun, 1898-1904, in-8.

Chr. PFISTER. — *Histoire de Nancy.* 3 volumes, Nancy, 1902-1909.

B. — *MONOGRAPHIES D'ÉDIFICES CONTENANT DES ŒUVRES DE LIGIER RICHIER*

GRILLE DE BEUZELIN. — *Monuments historiques des arrondissements de Toul et de Nancy,* Paris, 1837, in-4, texte, in-f°, album.

Abbé LA FLIZE. — *Notice historique de la cathédrale primatiale de Nancy.* Nancy, 1849, in-8.

Abbé GUILLAUME. — « Les Cordeliers et la chapelle ducale de Nancy. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.,* t. II, 1851, Nancy.)

Abbé HYVER. — « L'Église des Clarisses de Pont-à-Mousson. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.,* 1873, Nancy.)

Ed. Auguin. — *Monographie de la cathédrale de Nancy*. Nancy, 1882, in-4.

Léon Germain. — « Monuments funéraires de l'église Saint-Étienne à Saint-Mihiel. ». (*Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 1884, Bar-le-Duc.)

Léon Germain. — « Monuments funéraires de l'église Saint-Michel à Saint-Mihiel. » (*Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 1886, Bar-le-Duc.)

Léon Germain. — *La Chapelle de dom Loupvent et les Richier*. Nancy, 1886, in-8.

Léon Germain. — « Les Épitaphes de l'église d'Étain. » (*Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 1887, Bar-le-Duc.)

C. — *Biographies et études d'ensemble*

Justin Bonnaire. — *Richier et ses œuvres*. Cet ouvrage n'a pas été publié ; le manuscrit appartient à Mme Barthélemy, de Nancy, fille de M. Bonnaire ; je l'ai examiné, sans y rien trouver qui m'ait paru devoir, aujourd'hui, être signalé ; du reste, l'abbé Souhaut, qui l'a eu entre les mains, s'en est largement servi. Deux prospectus du *Richier* de Bonnaire ont paru en 1838 et 1846 ainsi que les planches, au nombre de douze. Dessins de Thorelle, lithographiés par Digout, à Nancy. Ils ont été reproduits dans la *Lorraine-Artiste*, nos du 25 février, 4, 11, 18 et 25 mars, 1er et 15 avril 1894.

Docteur Denys. — *Mémoire sur le Sépulcre de Saint-Mihiel et sur Richier, son auteur*. Orléans, 1847, in-8, avec une planche reproduisant la lithographie de Thorelle.

Magasin Pittoresque. — *Ligier Richier, sculpteur français du seizième siècle*. 16e et 17e années, 1848-1849. Un dessin renversé du Sépulcre, par Jérôme, d'après un daguerréotype de Soutain et Malgrat ; un second du groupe de la Pâmoison. Ces articles sont de Justin Bonnaire.

C. A. Dauban. — « Ligier Richier, sculpteur lorrain. Étude sur sa vie et ses ouvrages. » Paris, 1861. (Br. in-8, extrait de la *Revue des Sociétés savantes*.)

Pasteur O. Cuvier. — « Supplique adressée par les Réformés du Barrois au duc de Lorraine pour obtenir la liberté du culte public. » (*Bull. de la Soc. de l'hist. du protestantisme français*, t. XI, 1862, Paris.)

Abel. — « La Descendance protestante de Ligier Richier. » (*Bull. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de la Moselle*, 1863, Metz.)

Victor Fournel. — « Ligier Richier ». (*L'Artiste*, novembre 1866, Paris.)

Auguste Lepage. — « Ligier Richier. » (Publication de l'*Académie des Bibliophiles*, Paris, juin 1868, br. in-16.)

Abbé Souhaut. — *Les Richier et leurs œuvres*. Bar-le-Duc, 1883, in-8, pl.

Jules Bonnet. — « Ligier Richier. Un grand artiste protestant en Lorraine. » (*Bull. de la Soc. de l'hist. du protestantisme français*, 15 avril 1883.)

H. Dannreuther. — « Ligier Richier, ou la Réforme à Saint-Mihiel. » (*Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 2e série, t. II, 1883, Bar-le-Duc.)

Léon Germain. — « La Famille des Richier. » (*Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 2e série, t. IV, 1885, Bar-le-Duc.)

Charles Cournault. — « Ligier Richier, statuaire lorrain du seizième siècle. » (Coll. des *Artistes célèbres*, Paris, 1887.)

Marcel Lallemend. — *L'École des Richier*. Bar-le-Duc, 1888, in-8.

Léon Germain. — « Compte rendu de l'ouvrage de Marcel Lallemend. » (*Annales de l'Est*, 1889, Nancy.)

Paul Denis. — « Un Artiste peu connu ; notes sur la vie et l'œuvre de Ligier Richier. » (*Monde catholique illustré*, avril-décembre 1902, Rome.)

Édouard Bour. — « Le Musée Ligier-Richier. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, janvier 1903.)

Guédy. — *L'Œuvre de Ligier Richier* (Numéro spécial du journal *l'Art pour tous*.) Mars 1903, in-fol., texte 4 pages avec 3 dessins et 8 planches. Paris.

A. Richard. — « Un Michel-Ange lorrain. Ligier Richier ». *Le Monde Moderne*, mars 1903, Paris. Juven, 6 pl.

D — *Études fragmentaires*

Description du Sépulcre de Saint-Mihiel et *notice sur Ligier Richier, son auteur*. Brochure ancienne éditée par les soins de la Fabrique de l'église Saint-Étienne. Saint-Mihiel, s. d. ni nom d'auteur. Il en existe deux éditions, imprimées l'une chez Casner, l'autre chez Bonnet, accompagnées l'une et l'autre de la lithographie de Thorelle.

Justin Bonnaire. — « La Chapelle de l'Assomption et les sculptures de Richier, à Verdun. » (*Congrès scientifique de France*, 17e session tenue à Nancy en septembre 1850, t. I, Nancy, 1851, in-8.)

Dumont. — *La Question du Sépulcre*. Saint-Mihiel, 28 janvier 1863, br. in-8.

J. Collignon. — *Projet de restauration du Sépulcre. Le passé, le présent et l'avenir de l'église abbatiale de Saint-Mihiel. Un mot à M. Dumont*. Saint-Mihiel, 1863, br. in-8.

Dumont. — *Un Cri général sur la question du Sépulcre*. Saint-Mihiel, 1863, br. in-8.

Justin Bonnaire. — *Respect au Sépulcre! Point de déplacement! ou Ligier Richier vengé dans son chef-d'œuvre*. Nancy, 1863, br. in-8. Extrait de l'*Espérance*, 20, 22 avril et 4 mai 1863.

L. Benoit. — « Tombeau de René de Beauvau et de Claude de Baudoche au Musée lorrain. » (*Journ. de la Soc. d'Arch. lorr.*, mars 1867, Nancy.)

Notice sur le Sépulcre de Saint-Mihiel. Brochure anonyme attribuée à l'abbé Souhaut. Saint-Mihiel, 1871, in-8.

E. Cartier. — « Les Sculptures de Solesmes et les Richier. » (*Revue du Monde catholique*, 15 août, 1er septembre 1884, Paris.)

L. Maxe-Werly. — « L'Enfant à la Crèche. » (*Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 2e série, t. II, 1883.)

Léon Germain. — « De la Collaboration de Ligier Richier au tombeau de Claude de Lorraine, duc de Guise, à Joinville, 1550. » (*Journ. de la Soc. d'Arch. lorr.*, mars 1885, Nancy.)

Léon Germain. — *Le Retable d'Hattonchâtel et Ligier Richier*. Nancy, 1886, br. in-8.

Léon Germain. — « La Pâmoison de la Vierge, église Saint-Michel à Saint-Mihiel. » (*Lorraine-Artiste*, 3 avril 1892, Nancy.)

Léon Germain. — « Le Sépulcre de Saint-Mihiel. » (*Lorraine-Artiste*, 10 juillet 1892, Nancy.)

Léon Germain. — « La *Mise au tombeau* à Saint-Mihiel et à la Ferté-Bernard. » (*Lorraine-Artiste*, 2 octobre 1892, Nancy.)

Léon Germain. — « Les Richier et Solesmes. » (*Lorraine-Artiste*, 23 octobre 1892, Nancy.)

L. Maxe-Werly. — « La Signature de Ligier Richier au musée de Bar-le-Duc. » (*Journ. de la Soc. d'Arch. lorr.*, novembre 1892, Nancy.)

H. Dannreuther. — « Le *Christ mourant* de Ligier Richier. » (*Lorraine-Artiste*, 22 janvier 1893, Nancy.)

Léon Laurens. — *Les Roches, l'Abbaye, le Sépulcre de Saint-Mihiel*. Trois sonnets avec notices et phototypie. Nancy, 1894, br. in-8.

Léon Germain. — « Gauchon-Richeret, doyen d'Hattonchâtel. » (*Journal Soc. d'Arch. lorr.*, avril 1894, Nancy). Article reproduit dans la *Lorraine-Artiste* sous le titre : « Les initiales du retable d'Hattonchâtel », n° du 13 mai 1894.

Gaston Save. — « Le Calvaire de Briey par Ligier Richier. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, décembre 1895, Nancy.)

Gaston Save. — « La Madeleine de Briey par Ligier Richier. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mars 1896, Nancy.) 1 pl.

Léon Germain. — « Le Calvaire de Briey. Un chef-d'œuvre inconnu de l'École des Richier. » (*Bull. de la Soc. d'Arch. lorr.*, septembre-octobre 1903, Nancy.) 1 pl. Ce travail, lu tout d'abord à la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc, au cours de la séance du 5 juin 1895, avait été, ensuite, publié par l'*Espérance*, n° du 12 novembre 1895.

Léon Germain. — « La Statue de saint Nicolas à l'église de Saint-Nicolas-de-Port. » (*Le Pays lorrain*, février 1904, Nancy.)

L. Davillé. — « Acte de fondation du Calvaire de Briey. » (*Bull. de la Soc. d'Arch. lorr.* mai 1904, Nancy.)

Léon Germain. — « Communication au sujet du Calvaire de Briey. » (*Bull. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, août 1904, Bar-le-Duc.)

Léon Germain. — « Une Lettre de 1809 sur le Sépulcre de Saint-Mihiel. » (*Bull. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, décembre 1904, Bar-le-Duc.)

Paul Denis. — « Une Œuvre inédite de Ligier Richier, le Calvaire de Génicourt. » (*Bull. de la Soc. d'Arch. lorr.*, mars-avril 1905, Nancy, pl.)

Paul Denis. — *Le Maître de Saint-Mihiel, Recherches sur la vie et l'œuvre de Ligier Richier*. Thèse présentée pour le doctorat d'Université à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy. Nancy, 1906, grand in-8, 326 p., 3 pl. Cet ouvrage, dont il n'a été tiré que le nombre d'exemplaires réclamé par l'Université, n'a pas été mis dans le commerce.

Annales de l'Est et du Nord. — « Compte rendu de la soutenance de thèse de M. Paul Denis », n° 4, octobre 1906. Cet article a été, en grande partie, rédigé par M. le professeur Paul Perdrizet.

Paul Denis. — « Le Sépulcre de Saint-Mihiel en 1766. » (*Bull. de la Soc. d'Arch. lorr.*, juillet 1907, Nancy.)

Henri Bernard. — *Un document inédit sur le Sépulcre de Saint-Mihiel*. Bar-le-Duc, 1907, br. in-8. (Extrait du *Bull. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, n° 9, septembre 1907.)

H. Dannreuther. — « La descendance de Ligier Richier. » (*Bull. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, octobre 1908, Bar-le-Duc.)

Jean-Julien. — « Les Richier à Metz » (*Pays lorrain*, 20 octobre 1909, Nancy). Notes très incomplètes et remplies d'erreurs.

Léon Germain. — « Véronique, Marie ou Jeanne au « Sépulcre » de Saint-Mihiel ? » (*Bull. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, février 1910, Bar-le-Duc.)

Ch. Aimond. — « La translation et la restauration du « Squelette » de Ligier Richier, en 1790. » (*Bull. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, mai 1910, Bar-le-Duc.)

E. D. (Emile Duvernoy). — « Excursion à Saint-Mihiel. » (*Bull. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, mai 1910, Nancy.)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

HORS TEXTE

Planches — Pages

I. — Retable d'Hattonchâtel : Vue d'ensemble 82
II. — Retable d'Hattonchâtel : Le Portement de croix 84
III. — Retable d'Hattonchâtel : La Crucifixion 86
IV. — Retable d'Hattonchâtel : L'Ensevelissement du Christ 90
V. — Calvaire de Génicourt : Le Christ en croix. 102
VI. — Calvaire de Génicourt : La Vierge 104
VII. — Calvaire de Génicourt : Saint Jean 106
VIII. — Église Notre-Dame, à Bar-le-Duc : Le Christ en croix 114
IX. — Église Saint-Pierre, à Bar-le-Duc : Le Christ en croix 118
X. — Église Saint-Pierre, à Bar-le-Duc : Le Bon Larron. 120
XI. — Église Saint-Pierre, à Bar-le-Duc : Le Mauvais Larron 122
XII. — Église d'Étain : Groupe de Notre-Dame de Pitié 132
XIII. — Clermont-en-Argonne : Maquette d'un groupe de Notre-Dame de Pitié 136
XIV. — Église Saint-Michel, à Saint-Mihiel : Groupe de la « Pâmoison ». 142
XV. — Église Saint-Michel, à Saint-Mihiel : Tête de la Vierge du groupe de la « Pâmoison ». 144
XVI. — Musée de Nancy : Tête de Christ provenant du calvaire de l'ancienne abbatiale de Saint-Mihiel 146
XVII. — Calvaire de Briey : Le Christ en croix. 150
XVIII. — Calvaire de Briey : Le Bon Larron 152
XIX. — Calvaire de Briey : Le Mauvais Larron 153
XX. — Calvaire de Briey : La Vierge 154
XXI. — Calvaire de Briey : Saint Jean 155
XXII. — Calvaire de Briey : La Madeleine. 156
XXIII. — Ancienne collégiale Saint-Maxe, à Bar-le-Duc : Le « Christ mourant » 166
XXIV. — Ancienne collégiale Saint-Maxe, à Bar-le-Duc : Tête de saint Jérôme. 168
XXV. — Clermont-en-Argonne : Sainte femme au tombeau du Christ . 178
XXVI. — Église Saint-Laurent, à Pont-à-Mousson : Le Christ montant au Calvaire 180

Planches Pages
XXVII. — Cathédrale de Nancy : Le Christ en croix 184
XXVIII. — Saint-Mihiel : Plafond de la maison de Ligier Richier 194
XXIX. — Église Saint-Pierre, à Bar-le-Duc : Le « Squelette » 204
XXX. — Église Saint-Pierre, à Bar-le-Duc : Le « Squelette », état actuel du monument 208
XXXI. — Église des Cordeliers, Nancy : Monument funéraire de Philippe de Gueldres (ensemble) 214
XXXII. — Église des Cordeliers, Nancy : Monument funéraire de Philippe de Gueldres (détail du gisant) 216
XXXIII. — Église des Cordeliers, Nancy : Monument funéraire de Philippe de Gueldres (détail du pleurant) 218
XXXIV. — Musée lorrain, Nancy : Monument funéraire de René de Beauvau et de Claude de Baudoche (ensemble) 220
XXXV. — Musée lorrain, Nancy : Monument funéraire de René de Beauvau et de Claude de Baudoche (détail) 222
XXXVI. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Vue d'ensemble. 242
XXXVII. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Essai de restitution 244
XXXVIII. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Le Christ et Nicodème. 272
XXXIX. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Joseph d'Arimathie 276
XL. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Joseph d'Arimathie et la Madeleine. 277
XLI. — Sépulcre de Saint-Mihiel : La Madeleine. 278
XLII. — Sépulcre de Saint-Mihiel : La Vierge, saint Jean et Marie-Cléophée 282
XLIII. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Marie-Salomé. 284
XLIV. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Véronique 286
XLV. — Sépulcre de Saint-Mihiel : L'Ange porte-croix 290
XLVI. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Le Chef des gardes 294
XLVII. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Le Joueur gagnant 296
XLVIII. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Le Joueur perdant. 297
XLIX. — Sépulcre de Saint-Mihiel : Reproduction d'une lithographie ancienne 326
L. — La Vierge, saint Jean et Marie-Cléophée : Groupe en terre cuite appelé maquette du Sépulcre 354
LI. — Page finale de la pétition des Réformés sammiellois. 362

DANS LE TEXTE

1. — Saint-Mihiel, la Meuse et les Roches 1
2. — Sceau du duc René II 15
3. — Saint-Mihiel, vue générale prise de la côte de Bar 17
4. — Sceau de Pierre, abbé de Saint-Mihiel. 30
5. — Saint-Mihiel, la « Maison du Roi » 31
6. — Saint-Mihiel, la « Maison du Roi » (détail de la porte d'entrée) . . . 46
7. — Toul, angelot porte-enseigne 47

Planches Pages
8. — Le tombeau du Téméraire dans l'ancienne collégiale Saint-Georges, à Nancy 59
9. — Blénod-lès-Toul, gisant du tombeau de Hugues des Hazards 70
10. — Liverdun, gisant du tombeau de saint Euchaire. 73
11. — Toul, fragment d'un christ en croix provenant de la façade de la cathédrale 79
12. — Hattonchâtel, une rue du village. 81
13. — Sceau du promoteur de la Cour des Grands Jours de Saint-Mihiel . . 98
14. — Saint-Mihiel, la « Maison aux bœufs » 99
15. — Bouxières-aux-Chênes, miséricorde de stalle. 126
16. — Église de Varangéville, Piétà (premier tiers du XVIe siècle) 127
17. — Église de Vézelise, Piétà (début du XVe siècle). 138
18. — Saint-Mihiel, façade orientale de l'ancienne abbaye et abside de l'église. 139
19. — Bouxières-aux-Chênes, miséricorde de stalle. 158
20. — Bar-le-Duc, l'ancien château et la collégiale Saint-Maxe 159
21. — Musée du Louvre, l'Enfant à la Crèche 170
22. — Musée de Bar-le-Duc, la signature de Ligier Richier. 172
23. — Église de Joigny, angelots sculptés sur la cuve d'un sarcophage . . 173
24. — Clermont-en-Argonne, la chapelle Sainte-Anne et les ruines du château. 175
25. — Han-sur-Meuse, cheminée provenant de la maison de Ligier Richier . 196
26. — Saint-Nicolas-de-Port, statue de saint Nicolas au trumeau du grand portail de l'église 198
27. — Saint-Mihiel (église Saint-Michel), l'Enfant aux têtes de mort. . . . 199
28. — Musée de Verdun, tête de mort 236
29. — La Foi, figure allégorique du mausolée de Claude Guise. 238
30. — Pont-à-Mousson (église Saint-Martin), groupe de la Mise au Tombeau. 239
31. — Retable de Mognéville, l'Ensevelissement du Christ. 251
32. — Toul, pierre tombale de la femme d'un imagier 270
33. — Église de Bayon, groupe de la Mise au Tombeau 271
34. — Pont-à-Mousson, église Saint-Martin, détail de la Mise au Tombeau . 292
35. — Sépulcre de Saint-Mihiel, détail de la cuirasse du chef des Gardes . . 298
36. — L'église Saint-Étienne, à Saint-Mihiel, avant les démolitions de 1824. 299
37. — Sépulcre de Saint-Mihiel, détail de la cuve du sarcophage 331
38. — Blénod-lès-Toul, la frise des Arts libéraux au tombeau de Hugues des Hazards 333
39. — Vézelise, statue de la Vierge (XVe siècle). 356
40. — Saint-Mihiel (église Saint-Étienne), monument Dieulouard-Pourcelet. 357
41. — Sceau du duc Charles III 388
42. — Saint-Mihiel (église Saint-Étienne), monument funéraire de la famille Lescuyer 389
43. — Armoiries de Nancy d'après un ancien dessin. 392
44. — Motif décoratif tiré d'un projet original de Jean Richier 406

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION. VII

CHAPITRE I

LE PAYS ET L'ARTISTE

Aspect de Saint-Mihiel, p. 1. — Une attraction, p. 3. — Autrefois et aujourd'hui, p. 4. — Les artistes au Moyen Age, p. 5. — Rareté des documents qui les concernent, p. 6. — Les recherches de dom Calmet, p. 7. — Le style de Ligier, son influence et ses continuateurs, p. 8. — L'atelier de Saint-Mihiel, p. 9. — Plan du travail, p. 10. — Réfutation d'une critique, p. 11. — La place de Ligier Richier dans l'art français, p. 14.

CHAPITRE II

LA LÉGENDE ET L'HISTOIRE

Nom et lieu de naissance de Ligier, p. 17. — Première légende de dom Calmet, p. 20. — Le protestantisme et l'art, p. 21. — Richier calviniste, p. 22. — La famille paternelle de Ligier, p. 24. — Ascendance maternelle, p. 25. — Nouvelles légendes de dom Calmet, p. 26. — Le voyage de Michel-Ange, p. 26. — Les trois frères sculpteurs, origine de cette légende, p. 27. — Réfutation de M. Léon Germain, p. 28. — Comment s'est formé l'atelier de Saint-Mihiel, p. 29.

CHAPITRE III

DOCUMENTS D'ARCHIVES

Lettre patente du duc Antoine, p. 32. — Le mariage de Ligier, p. 33. — La famille Royer à Saint-Mihiel, p. 33. — Séjour du duc Antoine à Saint-Mihiel, p. 36. — Un Champenois en Lorraine, p. 36. — L'origine d'une renommée, p. 37. — Une note du cellérier de la maison ducale, p. 37. — Ligier à Saint-Nicolas-de-Port, p. 38. — Jacques Bachot et la statue de saint Nicolas, p. 39. — Travaux pour la prévôté de Kœur, p. 40. — Achat d'une maison à Saint-Mihiel, p. 41. — Gratification ducale, p. 42. — Une consultation d'artistes, p. 42. — Ligier et son fils à Saint-Mihiel, p. 43. — Travaux à Commercy, p. 43. — Ligier à Genève, p. 44. — Prêts d'argent, p. 45. — La mort de Ligier, p. 45.

*

CHAPITRE IV

L'art en Lorraine avant Ligier Richier

Pauvreté de la Lorraine en œuvres d'art, p. 48. — Destructions des XVIIe et XVIIIe siècles, p. 49. — Mouvement artistique à l'avènement de René II, p. 50. — Les artistes, leur condition et leurs travaux, p. 51. — Jean Crocq, p. 52. — Gérard Jacquemin et les sculptures du portail de la cathédrale de Toul, p. 54. — Mansuy Gauvain, p. 55. — Le tombeau du Téméraire, p. 58. — La Vierge de Bon-Secours, p. 60. — Conclusions qui découlent de l'examen de ces œuvres, p. 61. — Expéditions lorraines en Italie, p. 62. — Pierre de Milan en Lorraine, p. 64. — Le fondeur Laurens, p. 64. — Premières traces d'italianisme, p. 65. — Le tombeau de René II, p. 66. — Le tombeau de Hugues des Hazards, p. 69. — Les tombeaux de saint Mansuy et de saint Euchaire, p. 72. — Sculpteurs gothiques et ornemanistes, p. 73. — Caractères généraux de la statuaire lorraine au début du XVIe siècle, p. 75. — Le style de Ligier, p. 76.

CHAPITRE V

Le retable d'Hattonchatel

La collégiale d'Hattonchâtel, p. 81. — Décoration extérieure du retable, p. 82. Le Portement de Croix, p. 83. — La Crucifixion, p. 85. — L'Ensevelissement du Christ, p. 89. — L'inscription du retable, la date et les initiales, p. 92. — Caractères généraux des figures, p. 93.

CHAPITRE VI

Premiers travaux

Uniformité des travaux de Ligier, p. 99. — L'église de Génicourt et son calvaire, p. 100. — Le Christ, p. 101. — La Vierge, p. 103. — Saint Jean, p. 105. — Caractères généraux de ces sculptures, p. 107. — Le voyage du troyen Chatouru, p. 111. — Le Calvaire du prieuré Notre-Dame, à Bar-le-Duc, p. 112. — Le crucifix de l'église Notre-Dame, à Bar-le-Duc, p. 113. — Disposition primitive du groupe, p. 115. — Les calvaires de Notre-Dame et de Saint-Pierre, p. 117. — La collégiale Saint-Pierre, le Christ et les deux larrons, p. 118. — Caractères iconographiques, p. 123.

CHAPITRE VII

Les Piétàs

Origines du type de la Vierge de Pitié, p. 128. — Le culte de Notre-Dame de Pitié, chapelles et confréries, p. 129. — Type des Piétàs lorraines, p. 130. — Le groupe de Notre-Dame de Pitié à Étain, p. 131. — La Chapelle de l'Ossuaire, p. 134. — La sépulture et l'épitaphe de Gilberte Marque, p. 135. — La Piétà de Clermont-en-Argonne, p. 136.

CHAPITRE VIII

Derniers calvaires

Chatouru à Saint-Mihiel, le Calvaire de l'église abbatiale, p. 140. — La « Pâmoison » de la Vierge, p. 142. — État primitif du groupe, p. 144. — Un procédé d'artiste, p. 145. — Vicissitudes du Calvaire de l'abbatiale, p. 145. — Le sauvetage et les péripéties d'une relique, p. 146. — La tête de christ du Musée de Nancy, p. 147. — Une nouvelle composition, p. 148. — L'oratoire du Calvaire à Briey, son origine et sa fondation, p. 149. — Le Christ et les larrons, p. 151. — La Vierge et saint Jean, p. 154. — La Madeleine, p. 156.

CHAPITRE IX

Les sculptures de la Chapelle des Princes

La collégiale Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, p. 159. — Le doyen Gilles de Trèves et la fondation de la Chapelle des Princes, p. 160. — Construction du monument, p. 160. — Descriptions de Durival et de dom Calmet, p. 161. — Délibération capitulaire, p. 162. — Ligier fut-il architecte ? p. 163. — Pierre Godard, p. 163. — La réunion des collégiales et la démolition de Saint-Maxe, p. 164. — Le Christ mourant, p. 165. — La tête de saint Jérôme, p. 167. — L'Enfant à la crèche, p. 168. — Signature de Ligier Richier, p. 171.

CHAPITRE X

Œuvres diverses

La chapelle Sainte-Anne à Clermont-en-Argonne, son Sépulcre et la sainte femme, p. 176. — Le Christ montant au Calvaire, p. 179. — Philippe de Gueldres et les clarisses de Pont-à-Mousson, p. 180. — L'oratoire du « Mont d'Olivet », p. 181. — Le crucifix de la cathédrale de Nancy, p. 182. — La Révolution et les œuvres d'art, p. 186. — Une œuvre de Michel-Ange, p. 187. — Transfert du christ à la cathédrale, p. 188. — L'église Saint-Evre et le crucifix de Bordenave, p. 189. — Retour à Pont-à-Mousson, p. 190. — L'oratoire du « Mont de Calvaire », p. 191. — Le triptyque de Saint-Laurent de Pont-à-Mousson, p. 192. — La demeure d'un artiste, p. 193. — Le plafond de la maison de Ligier Richier, p. 194. — La cheminée du presbytère de Han-sur-Meuse, p. 195.

CHAPITRE XI

Œuvres funéraires

Les représentations de la Mort au Moyen Age, p. 200. — Comment Richier comprit ce sujet, p. 201. — Un récit de Brantôme, p. 202. — René de Châlon et la famille ducale de Lorraine, p. 203. — Funérailles d'un soldat, p. 203. — L'érection du monument funéraire, p. 204. — Le « Squelette » de Bar, p. 205. — Un verset du « Livre de Job », p. 207. — Le « Squelette » de Bar est un

monument emblématique, p. 208. — Le monument à Saint-Maxe et à Saint-Pierre, p. 209. — Le cœur et le sablier, p. 210. — Retour au style traditionnel français, p. 211. — Une duchesse de Lorraine religieuse clarisse, p. 211. — Philippe de Gueldres au monastère des clarisses de Pont-à-Mousson, p. 212. — La sépulture de Philippe de Gueldres, p. 213. — Nicolas Thuilier, abbé du monastère de Sainte-Marie-aux-Bois, en dirige les travaux, p. 214. — Les paiements, p. 215. — La tombe de Philippe de Gueldres pendant la Révolution, p. 216. — Description de la statue, p. 217. — L'inscription tumulaire, p. 220. — Le monument funéraire de René de Beauvau et de Claude de Baudoche, p. 221. — Les gisants du Musée lorrain et le tombeau des Poncher, au Louvre, rapprochement entre ces deux œuvres, p. 224. — Un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 225. — Le tombeau de Claude de Guise et d'Antoinette de Bourbon, p. 226. — Les auteurs, part de travail de chacun d'eux, p. 228. — Description de Grosley, p. 230. — Ligier Richier à Joinville et faits à l'appui, p. 231. — Influences subies par Richier à Joinville, p. 235. — Tête de mort du Musée de Verdun, p. 236.

CHAPITRE XII

Le Sépulcre de Saint-Mihiel, étude d'ensemble

L'église Saint-Étienne et son groupe, p. 239. — Origine des représentations sculptées de la Mise au Tombeau, p. 240. — Fréquence de ces groupes dans la région lorraine, p. 241. — Thème général du Sépulcre de Saint-Mihiel, p. 242. — Plan primitif de l'auteur, p. 243. — Essais de restitution, p. 245. — Les innovations du plan de Ligier, p. 246. — Inspiration générale de l'œuvre, p. 247. — Le Sépulcre au point de vue des traditions iconographiques, p. 248. — Les gardes du Sépulcre, p. 249. — Un mot sur le Sépulcre de Solesmes, p. 250. — Quelques groupes de la Mise au Tombeau : Bessey-lès-Citeaux, Mognéville, une peinture du triptyque de Saint-Laurent de Pont-à-Mousson, p. 251. — L'influence des Mistères, p. 253. — Les représentations des Mistères en Lorraine, p. 254. — Le Mistère de saint Étienne à Saint-Mihiel, p. 255. — Influence probable subie par Richier, p. 256. — Caractères généraux de la sculpture du Sépulcre, p. 258. — Individualisme des figures, p. 265. — Vêtements et draperies, p. 267. — Quelques critiques, p. 269.

CHAPITRE XIII

Le Sépulcre de Saint-Mihiel, étude des personnages

Personnages du premier plan : le Christ, Nicodème, Joseph d'Arimathie, la Madeleine, p. 271. — Personnages du second plan : la Vierge, saint Jean et Marie-Cléophée, p. 280. — Les saintes femmes : Marie-Salomé, Véronique (?), p. 284. Invraisemblance de l'appellation donnée à cette dernière figure, p. 286. — Personnages secondaires : l'Ange (son costume, les instruments de la Passion, comparaison avec les figures analogues du groupe de Saint-Martin de Pont-à-Mousson), le chef des gardes, les deux joueurs, p. 288. — Le *quartier de lard* et *la miche*, p. 297.

CHAPITRE XIV

Le Sépulcre de Saint-Mihiel a travers les ages

L'emplacement du Sépulcre, p. 299. — L'inscription, p. 301. — Date d'exécution du Sépulcre, p. 302. — Monument commémoratif de Ligier Richier, p. 304. — Identification de la Madeleine, p. 309. — Destination primitive du groupe de l'Ensevelissement, p. 311. — La chapelle du Saint-Sépulcre de dom Loupvent, p. 312. — Le Sépulcre et les auteurs anciens, p. 315. — Le poème d'Ignace Varin, p. 316. — Descriptions de dom Ruinart, de dom Martène, de dom Calmet, de dom de l'Isle et de Regnard de Gironcourt, p. 320. — Le Sépulcre pendant la Révolution, p. 325. — Premiers essais de restauration, p. 327. — Restauration de 1839, p. 328. — Travaux d'aménagement de l'abbé Souhaut et de l'abbé Remy, p. 329.

CHAPITRE XV

Caractères généraux des œuvres de Ligier Richier

Unité de l'œuvre de Ligier Richier, p. 333. — La statuaire en Lorraine, p. 334. Nouvel examen des œuvres de l'artiste, p. 336. — Première touche de l'italianisme, p. 340. — Caractères généraux de l'italianisme, p. 340. — L'italianisme de Ligier Richier, p. 341. — La « manière » de Ligier Richier, p. 347. — La méthode d'analyse Morellienne, p. 348. — Types et caractères physiologiques des figures de Ligier, p. 349. — Les christs en croix, p. 350. — Barbes, chevelures et costumes, p. 351. — La statue de saint Nicolas, à Saint-Nicolas-de-Port et le système de classification de l'abbé Souhaut, p. 352. — Solesmes et Saint-Mihiel, p. 353. — La maquette (?) du Sépulcre, p. 355.

CHAPITRE XVI

Dernières années et mort de Ligier Richier

Nouvelles incertitudes, p. 357. — Un drame de conscience, p. 358. — Les enfants de Ligier, p. 358. — Le mariage de Bernardine Richier, son séjour à Lausanne et son veuvage à Genève, p. 359. — Une « supplique » au duc de Lorraine, p. 360. — Les signataires et les adhérents à la pétition, p. 363. — Positions respectives de chacun de ces groupes, p. 365. — Richier est gagné à la cause de la Réforme, p. 370. — Absence d'influences calvinistes dans l'œuvre de Ligier, p. 371. — La Réforme et le mouvement réformiste à Saint-Mihiel, p. 374. — Ligier quitte Saint-Mihiel, p. 377. — Ligier habitant de Genève, p. 378. — Gérard Richier à Genève, p. 380. — Un contrat de mariage, p. 381. — La mort de Ligier et le partage de sa succession, p. 382. — Un artiste qui n'était point pauvre, p. 387. — Une dernière légende, p. 388.

Conclusion. 389

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Notice de dom Calmet, p. 393. — Nicolas Chatouru, ses origines, son manuscrit et sa communication à dom Calmet, p. 397. — La translation et la restauration du « Squelette », p. 402.

Catalogue des œuvres attribuées a Ligier Richier 407
Bibliographie. 411
Table des illustrations 417
Table générale des matières 421

IMPRIMÉ

PAR BERGER-LEVRAULT

A NANCY

NB
553
R5D3

Denis, Paul
Ligier Richier

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY